

Ullstein Kunstgeschichte



Altchristliche Kunst

ULLSTEIN KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON HANS-GÜNTHER SPERLICH



noted Mar '92

BAND VII

ULLSTEIN KUNSTGESCHICHTE

I

Vorgeschichte Europas / Altvölker Afrikas
Ozeanien / Indonesien und Südostasien

II

Alter Orient

III

Ägyptische Kunst

IV

Megalithkulturen / Kretisch-mykenische Kunst
Steppenraum und Waldgebiet

V

Griechische Kunst

VI

Kunst der Etrusker / Römische Kunst

VII

Altchristliche Kunst

VIII

Byzantinische Kunst

IX und X

Baukunst des Mittelalters

XI

Skulptur des Mittelalters

XII

Europäische Malerei des Mittelalters

XIII und XIV

Renaissance, Barock, Rokoko

XV und XVI

Vom Klassizismus zur Moderne

XVII

Ostasiatische Kunst

XVIII

Alt-Mexiko / Außermexikanische Kunst Altamerikas
Iberoamerikanische Kolonialkunst

XIX

Industal-Kultur und Indische Kunst

XX

Islamische Kunst / Gesamtregister

WLADIMIR SAS-ZALOZIECKY

Die altchristliche Kunst

ULLSTEIN BÜCHER

ULLSTEIN BUCH NR. 4007
im Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M — Berlin

Die Ullstein Kunstgeschichte ist eine Lizenzausgabe der StauffacherVerlag AG, Zürich, bei der dieses Werk unter dem Titel ILLUSTRIERTE WELT-KUNSTGESCHICHTE, herausgegeben von Dr. Eugen Th. Rimli und Karl Fischer, in fünf Halblederbänden mit insgesamt 2600 Seiten, 1800 Bildern und 77 Farbtafeln im Lexikonformat auf Kunstdruckpapier gedruckt, zum Preis von DM 240,— erschienen ist.

Alle Rechte dieser Ausgabe vorbehalten
© 1963 Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M — Berlin
Printed in Germany, West-Berlin 1963
Gesamtherstellung Druckhaus Tempelhof

UNIVERSALGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG

Die altchristliche Kunst bildet die erste universale Kunstausschweitung in der Geschichte des Abendlandes, die über das Mittelmeergebiet hinauswachsend die Grundlage aller späteren Kunsterscheinungen im Abendland vorbereitet hat.

Quantitativ-geographisch gesehen, umfaßt die altchristliche Kunst ein Riesenareal der ganzen damaligen Kulturwelt. Vom Pictenwall bis zum Zweistromland (Mesopotamien), von Spanien bis zum schmalen Landstrich der Krim, von der Rhein-Donau-Limesgrenze bis zum östlichen und westlichen Nordafrika, ganz abgesehen von allen mittelmeerländischen Anrainergebieten, erstreckt sich das dichte Gewebe altchristlicher Kunsterzeugnisse.

An den Peripherien dieses geschlossenen Gebietes stößt die altchristliche Kunst im Osten an die orientalischen Kunstsphären, wo sich Assimilierungsprozesse eigenartiger Prägung beobachten lassen (Persien, Kleinasien, Syrien, Ägypten), im Westen findet eine Auseinandersetzung mit keltischen Kunsttendenzen in Irland und England statt.

Es gehört zu den unbegreiflichen Tatsachen, daß trotz dieser immensen quantitativen Ausbreitung der altchristlichen Kunst dieselbe eine Einheit bildet. Trotz aller regionalen und provinziellen Verschiedenheiten ist die Einheit stärker als die Vielfältigkeit. Diese phänomenale Einheit ist um so auffallender, als sie die Auflösung der antiken Religion in unzählige Kulte, die Dämonisierung des Altertums, die Auflösung der antiken Kultur, die Völkerwanderung, den Zusammenbruch des römischen Imperiums und das Aufkommen neuer Völker auf der historischen Bühne überdauert hat.

Zuletzt hat sogar die tief in die Geschichte des späten Altertums eingreifende Teilung des Reiches in eine Ost- und Westhälfte, die sich unter Theodosius vollzogen hat, diese Einheit nicht zu zerreißen vermocht.

Unwillkürlich fragt man sich nach den historischen Ursachen dieser, alle geistigen und materiellen Katastrophen überdauernden Einheit der altchristlichen Kunst. Sie hat einerseits der allgemeinen geistigen Disposition am Ausgang der Antike entsprochen, andererseits hat sie künftige Entwicklungen vorweggenommen.

Trotz aller Auflösungserscheinungen der römischen antiken und spätantiken Kultur machen sich Tendenzen bemerkbar, das zerfallende antike Leben durch höhere geistige Zielsetzung herüberzuretten. Einsichtige römische Staatsmänner und bedeutende Kaiserpersönlichkeiten, wie etwa Marc Aurel und Konstantin d. Gr., haben die Gefahren erkannt und Versuche unternommen, die Auflösung aufzuhalten: der Philosophenkaiser durch den Idealismus der griechischen Philosophie und ein hohes stoisches Lebensideal, Konstantin d. Gr. durch die historische Großtat von unendlichen Folgen, durch die Anerkennung der christlichen Religion und Kirche durch den Staat.

Wäre dieses Werk damals nicht gelungen, so ist zu bezweifeln, ob sich das zerbröckelnde Römische Reich nicht in kleine Partikeln aufgelöst hätte, da es durch seine Riesenausdehnung kein rein Römisches Reich mehr gewesen ist.

Die Universalität des Christentums hat daher die sich bereits auflösende, staatliche, römische Universalität gerettet bzw. ihr eine höhere Zielsetzung verliehen, die nicht nur von den Römern, sondern von allen anderen nichtrömischen Völkern des Reiches anerkannt worden ist.

So bleibt also die Universalität erhalten, ja, was noch wichtiger ist, sie hat eine höhere geistige Weihe bekommen, die sich nun über alle politischen und ethnischen Unterschiede erhoben und somit die gesamte damalige Kulturökumene erfaßt hat.

Mit diesem Prozeß hängt die bildende Kunst engstens zusammen, sie hat dadurch ihre universale Einheit erhalten. Ohne Unterschiede der Länder und Provinzen, der Völker und Rassen konnte sie sich in Gebieten von gigantischen Ausmaßen ausweiten.

Man muß zuletzt noch auf zwei Tatsachen aufmerksam machen, die diese Ausbreitung der altchristlichen Kunst begünstigten. Die altchristliche Kunst bedeutet keinen Bruch mit der Vergangenheit,

sie hat die spätantike, allen Völkern des Römischen Reiches geläufige Form beibehalten. Griechisch-hellenistische und römische Formgestaltungen in spätantiker Assimilierung haben ihre Formensprache geprägt. Sie war die Summe von allen diesen künstlerischen Bestrebungen, die das Altertum hervorgebracht hat. Diese Formensprache war daher sowohl im Osten als im Westen verständlich: sie hatte griechisch-hellenistisches, römisch assimiliertes Erbe in sich innerlich verarbeitet.

Aber dazu kam noch etwas Neues. Ein neuer Geist, der über der bloß sinnlichen Erscheinung der Form dem Kunstwerk eine höhere Bedeutung verliehen hat. Man könnte diesen neuen Weg, den das Kunstwerk nun beschritten hat, als den der geistigen Sublimierung bezeichnen. In der Tat ist diese geistige Sublimierung des Kunstwerkes ein entscheidender Schritt über die Antike hinaus. Sie sagt sich zwar bereits in der Spätantike an, aber an Tiefe gewinnt sie erst mit dem Aufkommen der altchristlichen Kunst.

Und gerade diese neue Sublimierung der Kunst, die sogar die überlieferte Form wandelt, ist das, was zur Überbrückung der tiefen Gegensätze zwischen Antike, Spätantike und Mittelalter verhilft. Wäre diese Sublimierung der antiken Kunst nicht erfolgt, dann wäre ein Bruch zwischen der ausgehenden Antike und dem Mittelalter unvermeidlich gewesen. So hat diese Sublimierung nicht nur die Brücke in die Zukunft geschlagen, sondern hat auch die Welt der antiken Formgestaltung teilweise den künftigen Generationen herübergerettet.

Dieser Prozeß vollzog sich in beiden Reichshälften, obwohl nicht in gleich intensiver Weise.

Im Osten waren die beharrenden, an die antiken Traditionen sich enger anlehnenden Tendenzen stärker, so daß es hier zu einer stärkeren Durchdringung der antiken Formenwelt und der neuen geistigen Sublimierung gekommen ist, während im Westen die geistige Sublimierung wirksamer war und die antiken Traditionen schwächer nachwirkten. Aber wie gesagt, keine von den beiden Reichshälften konnte sich dem hier angedeuteten Prozeß ganz entziehen. Die gemeinsamen Wurzeln der bildenden Kunst am Ausgang der Antike sind so stark, daß sie unverkennbar in beiden Reichshälften bis über den Fall von Konstantinopel hinaus nachwirkten.

Die Einheit dieser gemeinsamen Grundlagen war so mächtig, daß sie über Jahrhunderte hinaus trotz allen politischen und kirch-

lichen Auseinandergehens des Ostens und des Westens bewahrt geblieben ist. Gerade diese Tatsache der universalen Einheit, deren historische Hintergründe angedeutet wurden, wird oft übersehen und nicht genügend gewürdigt oder durch die Kurzsichtigkeit bloß partikularer Betrachtungsweise sogar verkannt. Sie ist es aber, die die Kapitel über die Geschichte der altchristlichen Kunst zu den faszinierendsten und spannungsreichsten der abendländischen Kunstbestrebungen macht. Wir stoßen hier von den vielverzweigten Ästen eines Riesenbaumes zu seinen in die Tiefe reichenden Wurzeln.

DIE ARCHITEKTUR

Die Entstehung der altchristlichen Basilika in konstantinischer Zeit

Die unterirdischen Sakramentskapellen der Katakomben oder die schwer bestimmbaren, versteckten Oratorien und die Privatbasiliken hinter sich lassend, erhebt sich in der konstantinischen Zeit stolz, das Tageslicht nicht mehr scheuend, der erste offiziell anerkannte, christliche Kultbau, die altchristliche Basilika.

Es ist sicher kein Zufall, daß sie sich in Rom zuerst festsetzt. Nach dem Sieg über Maxentius und der Eroberung Roms durch Konstantin d. Gr. ist nochmals die Bedeutung Roms als Zentrum des Reiches, wenn auch nur auf kurze Zeit, in Erscheinung getreten. Der Triumphbogen, den Konstantin hier errichten ließ, beweist am besten seine wiedererlangte Bedeutung. Es ist naheliegend, daß auch die neue kirchliche Reichspolitik Konstantins von hier ihren Ausgang nahm und daß, dieser neuen Bedeutung Roms Rechnung tragend, die ersten kirchlichen Anlagen der offiziell anerkannten Kirche hier entstanden sind.

Aus der herrschenden Stellung Konstantins innerhalb der sich festigenden kirchlichen Hierarchie ist es höchstwahrscheinlich, daß der Kaiser an der Schöpfung der neuen Architektur weitgehendst interessiert war, ja noch mehr, daß er an der Entstehung des ersten Prototyps der altchristlichen Basilika beteiligt gewesen ist. Es ist schwer zu entscheiden, ob sie »iussu imperatoris« (auf Geheiß des Kaisers) direkt entstanden ist, aber es ist anzunehmen, daß der tatkräftig in kirchliche Angelegenheiten eingreifende Kaiser einen

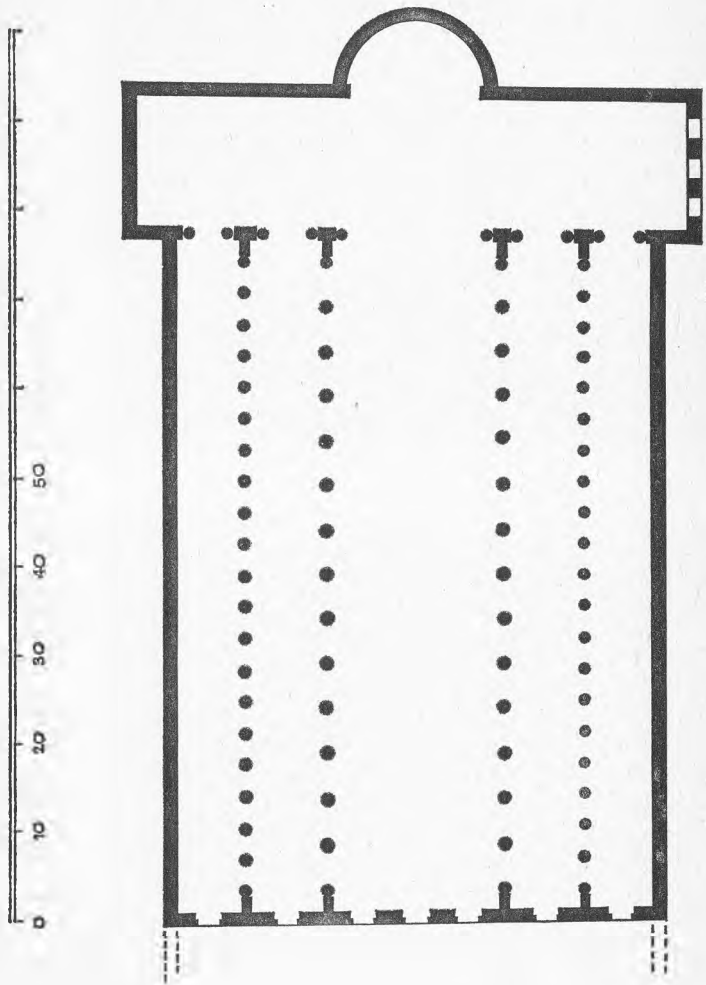


Fig. 1 Rom. San Giovanni in Laterano. Rekonstruierter Grundriß der alten Basilika, die durch Papst Silvester 324 geweiht wurde

erheblichen Anteil an der Entstehung der ersten, offiziell anerkannten, christlichen Kultbauten hatte.

Daß die altchristliche Basilika tatsächlich zuerst in Rom entstanden ist, dafür sprechen mehrere, aus den historischen Tatsachen hervorgehende Überlegungen.

Es handelt sich dabei um die Frage, ob die Lateransbasilika (San Giovanni in Laterano) in Rom als der Prototyp der frühesten konstantinischen Kultanlagen bezeichnet werden kann.

Es spricht sehr vieles dafür, denn diese Annahme, die in der letzten Zeit vertreten wurde (Kirsch, Deichmann), wird mit allen ihren für die Entstehung und das weitere Schicksal der altchristlichen Basilika entscheidenden Folgen durch geschichtliche Überlegungen bestätigt.

Aus dem Schweigen der Quellen scheint hervorzugehen, daß die christliche römische Gemeinde im 3. Jh., d. h. vor Konstantin, keinen ständigen Sitz mit einer Bischofskirche besessen hat (Harnack). Erst durch die Konstantinische Stiftung erhielt sie einen ständigen Sitz am Lateran, wo bereits 313 in den kaiserlichen Palastanlagen (Domus Faustae) eine Donatistensynode abgehalten wurde.

Daß jedoch die lateranische Basilika in diesem Zusammenhang eine besondere und bevorzugte Stellung eingenommen hat, beweist sowohl die erwähnte Bevormundung des Laterans als auch die Tatsache, daß das Papstbuch die Lateransbasilika an erster Stelle nennt und sie als einzige unter den römischen Basiliken als konstantinische Basilika bezeichnet (Silvestri temporibus fecit Constantinus Augustus basilicas istas, quas et ornavit: Basilicam Constantianam, ubi posuit dona). Für die Bedeutung der Lateransanlage würde auch die Tatsache sprechen, daß seit 313 die Häupter der Apostelfürsten hier ihre Aufbewahrung gefunden haben (Kirschbaum).

Ihre Errichtung kann also erst nach dem Toleranzedikt bzw. nach dem Sieg über Maxentius im Jahre 312 erfolgt sein. Der Tatsache, daß sie 324 durch den Papst Silvester geweiht wurde, widerspricht nicht die Möglichkeit einer früheren Errichtung, vielleicht fällt sie in die zeitliche Nähe der Erbauung des konstantinischen Triumphbogens, der zur Jubiläumsfeier der zehnjährigen Regierung des Kaisers im Jahre 315 errichtet wurde.

Schwer ist es, ein Bild von der Bautätigkeit Konstantins d. Gr. (Apostelkirche, Kirche des Petrus und Marcellinus, Sant' Agnese, zu gewinnen, da sich von den ihm zugeschriebenen Anlagen

San Sebastiano, San Lorenzo) keine in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten hat.

Für die Entstehung der altchristlichen Basilika in der konstantinischen Zeit besitzen wir Anhaltspunkte in den zwei wichtigsten Anlagen, der Lateransbasilika (nach 313) und der Petersbasilika (324–325). Die Lateransbasilika, im 17. Jh. von Borromini umgebaut, läßt sich durch ein Fresko in San Martino ai Monti, das aus dem 17. Jh. vor dem Umbau stammt, teilweise wiederherstellen, während das ursprüngliche Aussehen der Petersbasilika sich aus einem im 17. Jh. gemalten Fresko in den Vatikanischen Grotten und aus alten Beschreibungen (Tiberius Alfaranus) dürftig rekonstruieren läßt (Fig. 1, 2 und 3; Abb. 1).

Die Grundform der konstantinischen Basilika, soweit sie sich aus den erhaltenen Resten der beiden Hauptbasiliken wiederherstellen läßt, besteht aus einer geschlossenen vierseitigen Vorhalle, einer fünfschiffigen Anlage mit einem Querschiff und einer nach dem Osten gerichteten Apsis.

Die provinziellen Basiliken aus der konstantinischen Zeit, wie sie sich auf italienischem Boden in Aquileja und Parenzo erhalten haben, unterscheiden sich von den hauptstädtischen hauptsächlich dadurch, daß sie einen saalartigen Bau bilden, der im Osten rechteckig abschließt und weder ein Querschiff noch eine nach außen vorspringende Apsis aufweist. Die Apsis ist in den Saal eingezogen worden. Ob es sich bei diesem saalartigen, ein- oder dreischiffigen Hallenbau um eine Vorstufe oder um eine Vereinfachung der konstantinischen Basilika handelt, ist schwer zu entscheiden. Manches spricht dafür, daß wir es hier mit einem Nachwirken der vorkonstantinischen, oratorienhaften Raumform des christlichen Kultgebäudes zu tun haben, wie sie uns in dem sogenannten Oratorium des Maurus in Parenzo entgegentritt.

Die baukünstlerische Bedeutung der konstantinischen Basilika besteht darin, daß sie ihre ganze künstlerische Gestaltung in das Innere verlegt. Nach außen hin erscheinen diese Anlagen als einfache, kubische Ziegelbauten, die sich durch nichts besonders auszeichnen. Man könnte, wenn man sie von außen betrachtet, von einfachen Nutzbauten sprechen. Die Wände sind schmucklos, rein flächig und werden nur von Fenstern als optische Belebung unterbrochen.

Was jedoch die altchristliche Basilika von den monumentalen römischen Bauten, wie z. B. der Maxentiusbasilika in Rom, nach

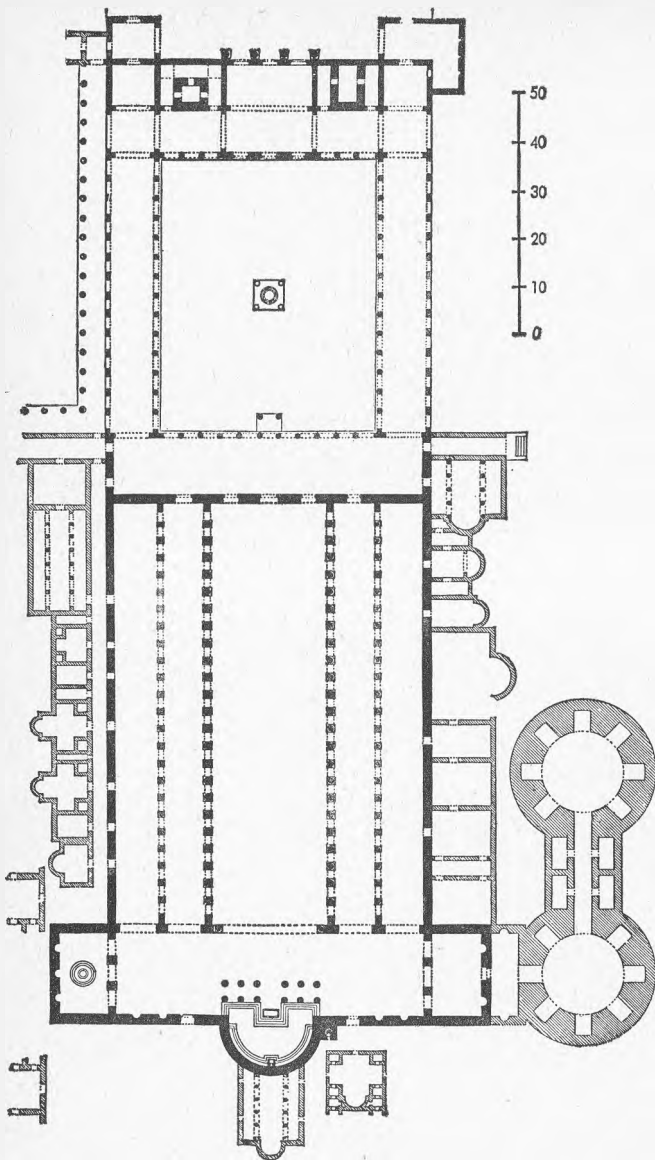


Fig. 2 Rom. Peterskirche. Grundriß der alten Basilika vor dem Neubau der Renaissance. Schwarz: Bauteile des 4. und 5. Jh. Schraffiert: Anbauten verschiedener Jahrhunderte

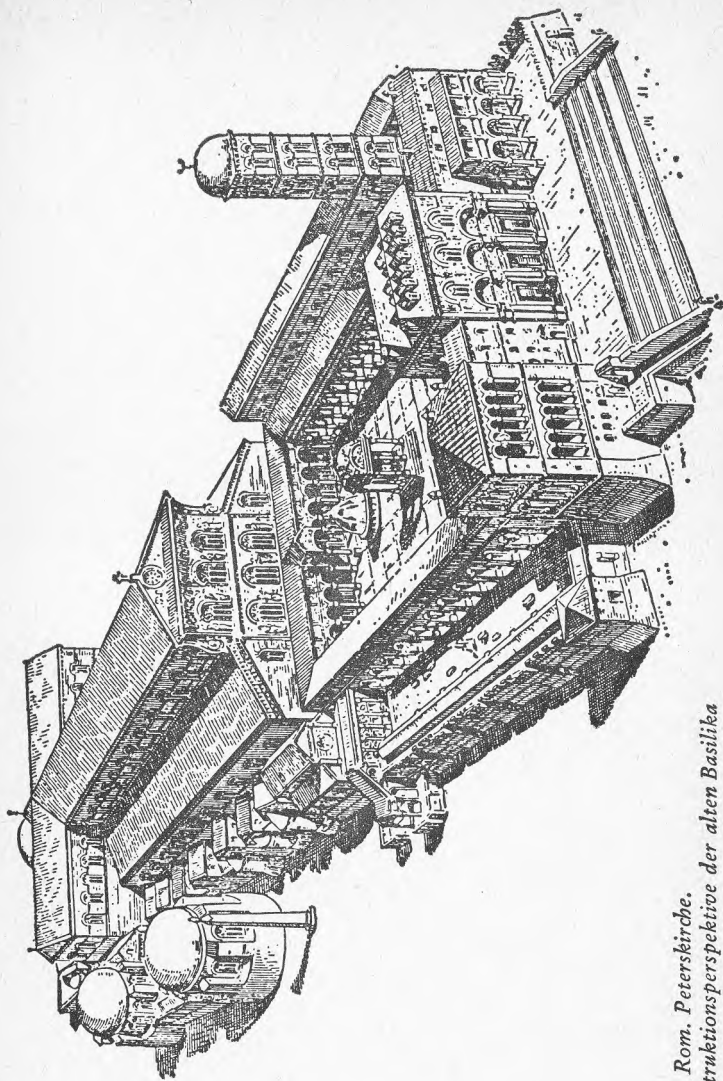


Fig. 3 Rom, Peterskirche.
Rekonstruktionsperspektive der alten Basilika

außen hin unterscheidet, ist das Fehlen eines wuchtigen, geschlossenen Eindrucks. Während die Maxentiusbasilika durch die mächtigen Gewölbe einen wuchtigen, blockmäßigen, kubischen Eindruck macht, zeichnet sich die altchristliche Basilika der konstantinischen Zeit durch eine gewisse Leichtigkeit des Aufbaues aus. Die Mauern sind relativ dünn, weil sie ja nur eine Holzkonstruktion als Dachabschluß tragen.

Was noch für die altchristliche Basilika bezeichnend ist, das ist ein gewisser abweisender, in sich geschlossener Charakter der Anlage. Schon das Atrium, d. h. die Vorhalle, ist nach außen hin abgeschlossen. Es besteht aus einer rechteckigen Bogenhalle, die sich jedoch nur ins Innere öffnet, nach außen aber von schmucklosen Mauern begrenzt wird. Schon darin spiegelt sich die Tendenz, den Bau nur nach innen zu baukünstlerisch zu gestalten. Nach außen erscheint er wie ein unfertiger Rohblock.

Das einzige, was der altchristlichen Basilika letzten Endes doch auch nach außen hin einen sakralen Eindruck verleiht, ist der Giebelabschluß der Fassade. Ob er ursprünglich mit Mosaiken geschmückt gewesen ist, wie im 5. und 6. Jh., ist nicht sicher. Entscheidend aber ist, daß man sich in diesem einzigen Punkt an die antiken Tempelanlagen angeschlossen hat. Gleichzeitig ist ein Vergleich mit den antiken Tempelanlagen sehr aufschlußreich für die Verschiedenheit des Verhältnisses zwischen Außen- und Innenarchitektur. Während in der antiken Architektur die Außengestaltung eines Tempels im Vordergrund stand und sich aus Säulenordnungen zusammensetzte, das Innere der Anlage dagegen, im Vergleich zu dieser monumentalen architektonischen Gestaltung, eher nüchtern gehalten war, haben wir es in der altchristlichen Basilika umgekehrt mit einer nüchternen Außengestaltung und einer außerordentlich reichen Ausstattung des Innenraumes zu tun.

Es ist bezeichnend, daß der Säulenschmuck im Gegensatz zum antiken Tempelbau von den Außenseiten in das Innere rückt. Einziger der Giebel ist als ein Wahrzeichen des sakralen Charakters der altchristlichen Basilika wie ein fernes Anklingen an die antike Tempelform übriggeblieben.

Der Hauptakzent der baukünstlerischen Gestaltung liegt bei der altchristlichen Basilika im Innenraum. Die äußere, in sich geschlossene Vorhalle, die in der Mitte einen Springbrunnen (Cantharus, Phiale) enthielt, diente zur Vorbereitung und inneren Sammlung. Auch hier kann man vielleicht noch von einem Über-

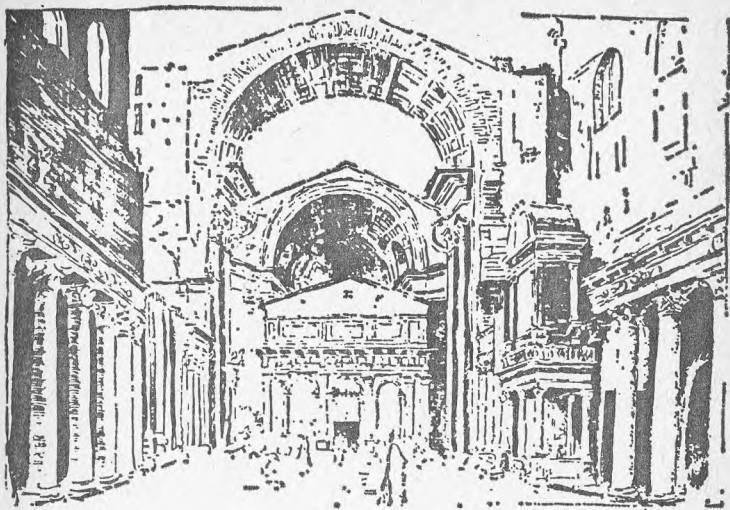


Fig. 4 Rom. Peterskirche. Die alte Basilika im Abbruch zugunsten des Renaissance-Neubaus. Im Vordergrund das Säulensystem der altchristlichen Anlage. Zeichnung des Marten van Heemskerck im 16. Jh.

rest der antiken sakralen Architektur sprechen, in der der Peribolos eine ähnliche Funktion erfüllte.

Von diesem, in sich geschlossenen Raum der Vorhalle gelangen wir durch entsprechende Türöffnungen in das Innere der altchristlichen Basilika, wo im Gegensatz zu der statischen Ruhe der Vorhalle ein kinetischer — bewegender — Eindruck den ganzen Bau beherrscht. Es ist das Langhausartige, d. h. eine Tiefenstreckung der Anlage, durch die sich nun die altchristliche Basilika von allen vorhergehenden Anlagen grundsätzlich zu unterscheiden scheint. Weder die antiken Tempelanlagen noch die römischen Nutzbauten, wie etwa die forensischen Basiliken, noch die privaten und kaiserlichen Basiliken oder Thronsäle, die man zur Erklärung der altchristlichen Basilika öfters herangezogen hat, zeichnen sich durch diese Tiefenstreckung der Anlage aus. Man kann sie als das entscheidende, charakteristische Merkmal des neuen christlichen Kultbaues bezeichnen.

Wodurch wird dieser Eindruck des längsgerichteten Raumes hervorgerufen? Nicht nur durch die Längsrichtung der drei oder fünf parallel laufenden Schiffe und durch die Überwindung ihrer Breitenausdehnung (Hauptschiff — Länge zur Breite: Lateransbasilika — 75,50 zu 18,80; Peterskirche — 100 zu 27 m), sondern auch durch die Säulenstellungen, die das Auge in die Tiefe führen. In der Tiefe des Raumes befindet sich daher der eigentliche Mittelpunkt der Architektur; er wird durch den Altar und den ihn umgebenden Altarraum hervorgehoben, der nach den beiden Seiten in das Querschiff ausstrahlt.

Der Altarraum bildet in diesen konstantinischen Basiliken im Gegensatz zu den provinziellen eine nach außen ausladende, voll ausgebildete Apsis, die nicht nur die Blicke des Beschauers aufhängt, sondern die Bedeutung dieses Raumteiles ganz besonders betont.

Es muß noch hervorgehoben werden, daß zwischen dem eigentlichen Altarraum und dem Gemeinderaum sich ein sogenannter Triumphbogen befindet, der auf zwei vorgestellten Säulen ruht und auf diese Weise den Gemeinderaum vom Altarraum trennt (späteres Beispiel: Paulsbasilika in Rom). Diese Trennung wurde noch durch Altarschranken, welche den Altarraum umgaben, verstärkt. Aus dieser architektonischen Gestaltung des Altarraumes geht hervor, daß er als sakraler Hauptraum den Schwerpunkt der ganzen Anlage bildet.

Die Raumgestaltung der altchristlichen Basilika bestimmt den architektonischen Raumeindruck dadurch, daß eine jede statische, auf dem Gleichgewicht zwischen Höhe und Breite beruhende Raumgestaltung einer kinetischen gewichen ist, d. h. daß der Beschauer durch entsprechende architektonische Elemente beim Eintreten sofort auf den wichtigsten Teil der altchristlichen Basilika, auf den Altarraum hingelenkt wird. Dieser Hinweis auf den Altarraum erfolgt sowohl durch optische Mittel, Säulenstellungen, die sich in Intervallen der Tiefe nach zum Altar hin erstrecken, als auch durch geistige Mittel, von denen gleich die Rede sein wird.

Bei der architektonischen Gestaltung des basilikalen Innenraums müssen wir noch auf zwei Dinge aufmerksam machen, das sind

Farbtafel I Rom. Callistus-Katakombe. Fresko. Guter Hirte. Mittelstück aus einer Deckendekoration. Mitte 3. Jh.

der Deckenabschluß und die lockere Zusammenfügung der einzelnen Bauteile. Wir haben es im Gegensatz zu der reichsrömischen profanen Architektur nicht mit einer Überwölbung der Räume zu tun, sondern mit einer Sparrendach-Konstruktion, die jedoch den Augen des Beschauers durch einen horizontalen Deckenabschluß entzogen war. Auch hier haben wir es mit einem Nachklingen der römisch-antiken Sakralarchitektur zu tun.

Diese horizontalen Holzdecken haben den altchristlichen Basiliken, im Gegensatz zu der schweren und wuchtigen profanen römischen Wölbungsarchitektur, einen leichten, entlastenden Eindruck verliehen. Hierin kommt eine Auflösung des statischen Charakters der römisch-antiken Architektur zum Ausdruck. Diese neue, leichte Bauweise zeigt sich auch darin, daß die Säulen und die auf ihnen ruhenden Wände im Gegensatz zur römischen Architektur keine direkte, tragende Funktion auszuüben haben, weil auf ihnen nur die Last einer leichten Holzdecke und Holzkonstruktion ruht. Auch das hat den Raumeindruck der altchristlichen Basilika weitgehendst bestimmt.

Wir können außerdem eine lockere Aneinanderfügung der Teile in ihrem Verhältnis zueinander feststellen. Man hat den Eindruck, daß die Säulenreihen direkt in den Raum hineingestellt worden sind, ohne mit ihm fest verbunden zu sein. Es ist ein längsgerichteter, von Säulenreihen bestimmter Raum, der sich in einer x-beliebigen Länge hinziehen kann, ohne scharfe Unterbrechungsakzente zu besitzen.

Ganz locker ist z. B. das Verhältnis zwischen den Längsschiffen und dem Querschiff, genauso unorganisch locker ist der Triumphbogen mit den Wänden des Hauptschiffes verbunden. Wir können diese Teile ohne weiteres entfernen, ohne daß der Bau dabei konstruktiv eine Veränderung erfahren würde. Genau dasselbe gilt für das Verhältnis des Querschiffes zu der östlichen Abschlußwand mit der Apsis. Es macht den Eindruck, als ob hier eine Breitwand einfach an die Langhauswand angelehnt worden wäre.

Die Quelle der Beleuchtung einer altchristlichen Basilika bilden die Fenster-Obergaden, die sich über den Säulenintervallen in den über die Seitenschiffe erhöhten Wänden des Mittelschiffs befinden. Durch diese Fensterreihen wird das Mittelschiff beleuchtet, wogegen die Nebenschiffe in Halbdunkel getaucht sind. So wird nicht nur die Bedeutung des Hauptschiffes hervorgehoben, sondern es kommt durch diese Alternierung von beleuchteten Säulen und

halbdunklen Säulenintervallen ein optisches Element in der Behandlung der unteren Teile des Innenraumes zum Ausdruck. Eine stärkere Beleuchtung erfährt auch die Apsis, deren Wand, durch große Fensteröffnungen durchbrochen, einen stärkeren Lichtakzent bildet (späteres, erhaltenes Beispiel: Santa Sabina in Rom, Abb. 3).

Durch dieses optische Element, das in der Folgezeit immer stärker an Bedeutung gewinnt, unterscheidet sich der altchristliche Sakralraum von dem Sakralraum der römisch-antiken Architektur. Daß ein diffuses, gedämpftes Licht an bestimmten Stellen bevorzugt wurde, beweisen die durchbrochenen (perforierten), aus Marmor oder Alabaster bestehenden Fensterfüllungen (Beispiel: San Lorenzo fuori le mura in Rom).

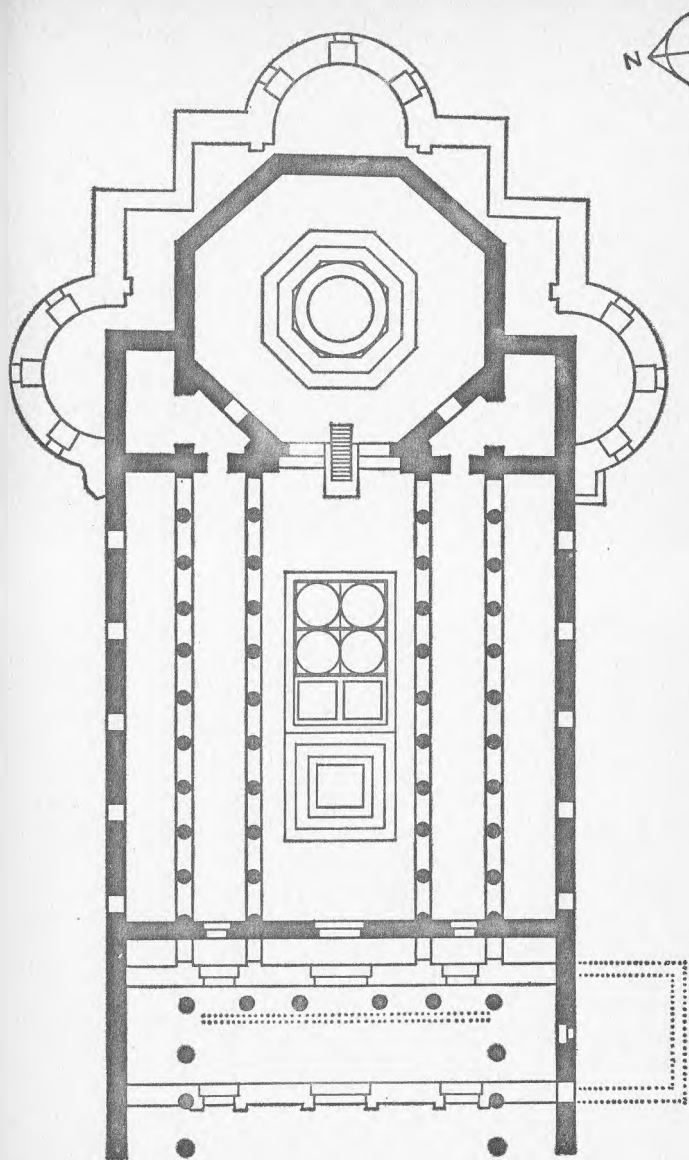
Für den architektonischen Gesamteindruck des basilikalen Innenraums ist noch der einfache, kastenartige Eindruck bezeichnend, der im Hauptschiff nicht nur durch die Seitenwände und den Fußboden, sondern auch durch die horizontale Begrenzung der Holzdecke hervorgerufen wird.

Nachdem sich die ursprünglichen Holzdecken nicht erhalten haben, hat man daraus geschlossen, daß die altchristlichen Basiliken oben nur mit einem Sparrendach versehen waren. Aber die Bezeichnungen, die wir bei manchen Basiliken (z. B. die Lateransbasilika als »aurea«, Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna, wo die Kirche »in ciel d'oro« bezeichnet wird) finden, würden dafür sprechen, daß wir es mit einer vergoldeten Holzdecke zu tun hatten. Ebenso scheint sich die Erneuerung der Lateransbasilika durch Leo I. auf die Vergoldung der Decke zu beziehen (vgl. Duchesne, Rohault de Fleury, Lauer).

Auch die ganze Innendekoration mit den Mosaiken der Seitenwände läßt sich schwer mit einem offenen Sparrendach in Verbindung bringen. In dieser kastenartigen Gestaltung des Hauptraumes der altchristlichen Basilika spiegelt sich ein charakteristisches Stilmerkmal der altchristlichen Architektur, die in ihrer Einfachheit und in ihrem Purismus in scharfem Gegensatz zu der üppigen, reichgestalteten, barock wuchernden Formensprache der spät-römischen Profanarchitektur steht.

Außer der optischen Auflösung der Wand können gleichermaßen farbige Auflösungstendenzen an der Verschiedenfarbigkeit der

Fig. 5 Bethlehem. Geburtskirche. Grundriß. Schwarz: die konstantinische Anlage mit dem Oktogon. In Umrissen: Erweiterungen Justinians



Säulen (Basilika am Lateran) und der Wanddekoration (Baptisterium am Lateran) festgestellt werden. Auch die architektonische Gestaltung der Einzelteile wird diesen neuen stilistischen Tendenzen unterworfen, die wir in der Gesamtraumgestaltung festgestellt haben.

Die Säulen sind in den frühen konstantinischen Basiliken glatt, nicht kanneliert, verlieren die prononcierte, antike Schwellung des Säulenschaftes (Entasis) und sind mit ionischen oder korinthischen, oder abwechselnd mit ionischen und korinthischen Kapitellen geschmückt (Basilika am Lateran, Abb. 1). Es fällt auch die Verwendung von Spolien (d. h. von antiken Architekturteilen) und die unregelmäßige Anwendung der Kapitellformen auf. Das dekorative Einzelmotiv wird unterdrückt und gegenüber dem liebevollen Eingehen darauf in der Antike vernachlässigt.

Man kann das ursprüngliche Verhältnis zwischen Wand und Säule vielleicht am besten an der noch erhaltenen konstantinischen Basilika in Bethlehem feststellen (Fig. 5). Im Gegensatz zu einer antiken Gebälksordnung liegt über den Säulen kein antiker Architrav, sondern ein einfacher durchgehender Wulst, über dem sich unmittelbar die glatte Wand bis zur Decke erhebt. Es ist also das alte antike Verhältnis zwischen Säule und Architrav weitgehendst aufgelöst worden, und es tritt ein dem antiken Empfinden ganz fremdes Verhältnis zwischen steiler Wand und Säulenordnung in Erscheinung. Auch hier die Ausscheidung des tektonischen Kräftespieles der antiken Architektur und die Entkräftung der substantialen Wirkung der Wand durch Flächigkeit. Nur in der Basilika am Lateran ruhen über den Säulen Arkaden.

Die neuen Bauformen, d. h. die Tiefenstreckung, das parallele Verlaufen der Seitenschiffe und Säulenstellungen und die besondere Hervorhebung des Altarraumes entsprechen einer neuen sakral-liturgischen Bedeutung der Anlage. Der Altarraum ist nun der sakral-liturgische Mittelpunkt, im schärfsten Gegensatz zu einer antiken römischen Tempelanlage, wo die Cella als Wohnung des Gottes mit einer Statue desselben geschmückt war. Jede körperliche, plastische Abbildung der Gottheit ist durch den bloßen Altarraum, auf dem sich die Transsubstantiation, d. h. die Wandlung der hl. eucharistischen Gaben vollzogen hat, ersetzt worden.

Also etwas ausgesprochen Unsichtbar-Unkörperliches und Geistiges ersetzt die greifbare, sinnliche Darstellung der Gottheit, »es ist ein schwebendes Ereignis, das da vor sich geht, kein auf der

Erdbasis aufruhendes Etwas bildet mehr den Mittelpunkt religiöser Anregung« (Witting). Daher mußte auch mit ähnlich vergeistigten Mitteln der architektonischen Sprache auf diesen substanzlosen Mittelpunkt, wo die Feier der Eucharistie stattfand, hingewiesen werden. Es sind alles jene architektonischen Mittel, von denen bereits die Rede war, d. h. eine Entstofflichung der Architektursprache durch optische und farbige Mittel. Es ist eine ausgesprochen geistige Verbindung, die zwischen dem Altarraum und der Gemeinde besteht, eine Teilnahme, die mit dem inneren subjektiven Erlebnis gewisser objektiver Heilstatsachen in Zusammenhang steht.

Die altchristlichen Basiliken sind daher »Hallenkirchen«, in denen eine Gemeinde an dem sakral-liturgischen Vorgang der Eucharistiefeier durch geistige Mittel innerlich beteiligt erscheint. Die Liturgie, die sich am Altar abspielt als optischer Vorgang, bildet die geistige Bindung, im Gegensatz zum früheren, vorbasilikalischen Stadium, wo die Gemeinde ohne Priesterschaft selbst unmittelbar an der Eucharistiefeier teilgenommen hat (Witting). Die Wandlung, die sich im Mysterium des Opfers vollzieht, verbindet die Gemeinde mit übernatürlichen Vorstellungen, die durch eine liturgisch bestimmte Auswahl von bildlichen Darstellungen in Mosaik oder Fresko vermittelt werden. Daher ist die ganze bildliche Ausschmückung der Mosaiken ein unzertrennlicher Bestandteil, nicht nur der Bauanlage, sondern auch ihrer sakral-liturgischen Bedeutung.

Man hat in der letzten Zeit den Versuch unternommen, die altchristliche Basilika mit der Vorstellung des himmlischen Jerusalem in Verbindung zu bringen (Stange, Kitchelt). Es finden sich jedoch keine konkreten geschichtlichen Beweise, um eine derartige Erklärung der Bedeutung der Basilika zu rechtfertigen. Vielmehr weisen die Liturgie und der bildliche Schmuck auf gewisse übernatürliche Vorgänge hin, die einerseits symbolhaft das Meßopfer begleiten, andererseits die Herrlichkeit des Erlösers in überweltlicher Entrücktheit darstellen.

Es ist auch eine große Wandlung gegenüber dem Schmuck der Katakomben, die sich hier vollzogen hat und die hauptsächlich darin besteht, daß nun das Sieghafte und Triumphale des Christentums besonders eindringlich hervorgehoben wird. Der Triumphbogen, der zum Altarraum überleitet, beweist am besten, daß wir es hier mit einer triumphalen Idee zu tun haben, die nach dem Mailänder Edikt besonders stark in Erscheinung getreten ist.

Es ist der Triumph der christlichen Religion und Kirche, der in den ersten offiziellen Kultdenkmälern des Christentums seinen Niederschlag findet. An der Stelle, wo sich die Wandlung der hl. Gaben vollzieht, wurden unter der einfachen Mensa des Altares, in der sog. Confessio, zu der Stufen hinunterführten, die Reliquien der ersten Märtyrer beigesetzt. Sie erfreuten sich damals nach der endgültigen Überwindung des Heidentums besonderer Verehrung.

Mit dem Reliquienkult hängt wohl auch die räumliche Gestaltung des Querschiffes zusammen. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß es im Zusammenhang mit dem Altarraum eine liturgische Bedeutung besessen hat. Es sind nicht nur die zu segnenden Gaben, die von den Laien in diesem Raum hinterlegt wurden, sondern das ungeteilte Querschiff spricht dafür, daß hier einer aus den Nebenschiffen strömenden Menge freier Zutritt zu den unter dem Altar befindlichen Reliquien ermöglicht worden ist. Es scheint gerade dieser Umstand für die Entstehung des Querschiffes entscheidend gewesen zu sein.

Aber nicht nur der freie Zutritt, sondern eine besondere Hervorhebung und Akzentuierung des Querschiffes durch eine unterschiedliche Baugestaltung sollte diesen Raum zu einer Art von erhöhtem »Reliquienschein« erheben.

Das freie Zirkulieren im ungeteilten Querschiff bedeutet, daß gerade im Westen, wo sich Liturgie und Reliquienkult in der altchristlichen Basilika engstens verschmolzen haben, ein inniger Kontakt zwischen der Reliquie und dem Laien hergestellt werden sollte. Es sind vor allem die Katakomben, welche diese Verbindung hervorgerufen haben, wo die Sarkophage (loculi) sich in enger Berührung mit den christlichen Besuchern befanden. Es ist wohl kein Zufall, daß in Rom eine erhebliche Anzahl von Basiliken an den Friedhöfen errichtet wurden (San Sebastiano, Sant' Agnese, Apostelbasilika usw.).

Es scheint also der Reliquienkult und die enge Berührung mit der Reliquie für die Gestaltung des Altarraumes und des Querschiffes von besonderer Bedeutung gewesen zu sein. Hier unterscheidet sich auch der lateinische Westen von dem griechischen Osten (Grabar). Auch der Osten hat im 4–6. Jh. einen Reliquienkult aufzuweisen. Aber erstens trägt dieser Reliquienkult im Osten einen mehr kommemorativen Charakter und hat den Memorialbau hervorgebracht, der zur Erinnerung an die göttlichen Theo-

phanien im hl. Lande diente und daher eine andere Bauform aufweist (Achteck, Rundbau), und zweitens hat er dort, wo er sich dem Reliquienkult des Westens näherte (Reliquie eines Märtyrers), doch nicht diese Rolle gespielt wie im Westen.

Im Westen verbindet sich beinahe gleichwertig Liturgie und Reliquienkult, während im Osten die Liturgie immer stärker den Reliquienkult verdrängt.

Diese Verschiedenheit hat sich in der Gestaltung des Altarraumes besonders stark ausgedrückt. So wurden vor allem die beiden Apostelfürsten in den frühen, altchristlichen Kultanlagen unter den Altären beigesetzt (Peters- und Paulsbasilika).

Die Feier der Eucharistie als liturgischer Vorgang und der Reliquienkult haben also dem Altarraum eine besondere Bedeutung und Weihe verliehen. Durch einen besonderen Aufbau mußte dieser Raum in seiner sakralen Bedeutung anschaulich gemacht werden. Aus einem Relief einer Capsella aus Samagher bei Pola (um 420) und durch die neuesten Feststellungen bei Grabungen in der Peterskirche kann der alte konstantinische Altar der Peterskirche mit einem alten Promemoria, das sich über dem Petrusgrab befunden hat, wiederhergestellt werden (Kirschbaum).

Wichtig ist, daß wir es hier mit einem der frühesten Beispiele von Ciborienaltären zu tun haben. Zwar besitzt dieser Altaraufbau noch kein auf Arkaden ruhendes Zeltdach oder einen kuppelartigen Abschluß, aber der altchristliche Ciborienaltar liegt hier bereits vor.

Der Hauptaltar der konstantinischen Peterskirche befand sich über dem Grab des hl. Petrus und bestand aus einer marmorumkleideten Memoria und einer Altarmensa. Darüber stand ein ciborienartiger Aufbau von vier aus dem Orient (Jerusalem, Salomontempel) stammenden Säulen, auf denen ein gerades Gebälk und ein durchbrochener Bogenbaldachin ruhten.

Dieser frühe Ciborienaltar wurde später durch einen auf Arkaden ruhenden Aufbau mit zeltdach- oder kuppelartigem Aufsatz ersetzt. In der Umgestaltung des Altarraumes in der Zeit Gregors d. Gr. um 600 tritt uns diese reife Gestalt eines Ciborienaltares entgegen, der nunmehr mit einer Ringkrypta verbunden wurde (Fig. 6).

Durch den Ciborienaufbau hat der Altarraum als »Architektur in der Architektur« eine besondere Bedeutung erhalten. Wie eine schützende Hülle umgibt er den Altar und Memorialbau. In die-

sem Zusammenhang wirkt der Baldachin als eine erhöhte Sphäre (Goldgrund, Himmelsgewölbe).

Man hat öfters die altchristliche Basilika mit der antiken Architektur in Zusammenhang gebracht (antike Marktbasilika, antikes Haus). Zwischen der altchristlichen Basilika und der Marktbasilika kann eine große Ähnlichkeit festgestellt werden. Auch hier haben wir es mit einem mittleren, von Säulen umgebenen Raum zu tun, der entweder als Breitraum gebildet (Basilica Ulpia, Basilica Julia) oder längsgerichtet war (Pompeji). Der Hauptunterschied jedoch zur altchristlichen Basilika besteht darin, daß der mittlere, peristyle Raum bei allen Marktbasiliken stets geschlossen und daher nicht von der Tiefenachse beherrscht war.

In der letzten Zeit wurde ein Versuch unternommen, die altchristliche Basilika mit dem antiken Thronsaal in Verbindung zu bringen. Tatsächlich finden sich in der antiken Architektur ähnliche Thronsäule (z. B. der römische Palast am Palatin, die Hadriansvilla in Tivoli, Privatbasilika in Porto, der Peristyl in Spalato und der sogenannte Theoderichspalast in Ravenna). Auch hier haben wir es mit einem basilikalen Innenraum und einer Apsis zu tun, in der sich der Thron des Kaisers befunden hat. Aber auch Unterschiede können festgestellt werden. Es fehlt die ausgesprochene Dreischiffigkeit und die Überhöhung des Mittelschiffes. Es handelt sich hier vielleicht um gewisse Annäherungen, aber nicht um eine direkte Übernahme von der antiken, römischen Architektur.

Solche Parallelen hat es in dieser Zeit, wo sich das Kaisertum und die christliche Religion und Kirche einander näherten, mehrere gegeben. Es ist sicher, daß die christliche Liturgie durch diese Annäherung gewisse Formen des kaiserlichen Zeremoniells angenommen hat und umgekehrt, daß sie wiederum auf das kaiserliche Zeremoniell einwirkte, denn im Moment, wo die christliche Liturgie offiziell, d. h. allgemein zugänglich geworden ist und das Kaisertum die christliche Kirche voll anerkannte, hat der kaiserliche Hof, der nun an den liturgischen Handlungen beteiligt gewesen ist, auf dieselben eingewirkt. Es bahnt sich hier ein Weg an, der dann in der römischen Osthälfte des Reiches seinen Gipfelpunkt erreichte.

Auch die Tendenz zur Hierarchisierung der Kirche, die sich in der besonderen Hervorhebung der wichtigsten Bischofssitze äußerte, hat zu dieser Annäherung an den antiken Thronsaal beigetragen, befand sich doch an derselben Stelle, an der sich im antiken

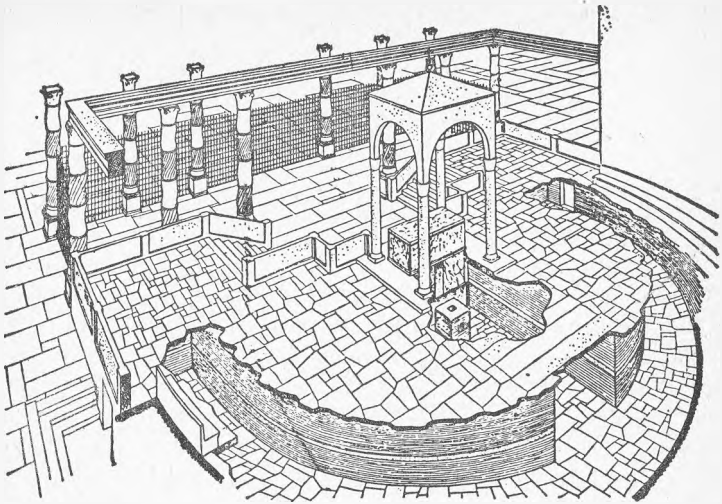


Fig. 6 Rom. Peterskirche. Ringkrypta in der alten Basilika. Um 600

Thronsaal ursprünglich der Sitz des Kaisers befand, die Cathedra des Bischofs. Sonst aber ist durch die liturgische Bedeutung des Altares dieser Teil von dem antiken Thronsaal grundverschieden.

Daß eine Beziehung zwischen der altchristlichen Basilika und dem antiken Thronsaal besteht, haben schon alte Schriftsteller wie Isidor von Sevilla bestätigt — er behauptet, daß die Basiliken früher als Wohnung der Könige bezeichnet wurden, von denen sie auch ihren Namen haben. (Heute heißen die Gotteshäuser Basiliken, weil dort dem »König aller«, d. h. Gott, Opfer dargebracht werden.) Daraus kann entnommen werden, daß der Name »Basilika« eine Anspielung auf die Verbindung zwischen kaiserlicher und christlicher Liturgie bildet.

Es wurde auch der Versuch unternommen, die Form der altchristlichen Basilika aus dem frühen, altchristlichen Kultbau zu erklären (Dyggve). Eine altchristliche Memoria, begleitet von locker angefügten Seitenschiffen, die einen freien, von keinem Dach bedeckten, mittleren Raum einfassen, wie sie sich in Manastirine und Marusinac in Salona vorgefunden hat, soll als »basilica discoperta« die Vorstufe der altchristlichen Basilika bilden.

Von diesen Ableitungen abgesehen, hat man die altchristliche Basilika mit den unterirdischen Anlagen der Mysterienkulte in Zusammenhang gebracht. Es ist ja wahr, daß in der Spätantike, wo sich eine allgemeine Dämonisierung des antiken Götterglaubens bemerkbar machte, verschiedene Mysterienkulte zur Errichtung von Kultstätten geführt haben (Mithraskult, Osiriskult usw.). Bezeichnend ist, daß diese Kultanlagen in unterirdischen Räumen untergebracht waren und schon dadurch sich im Gegensatz zur altchristlichen Basilika befanden.

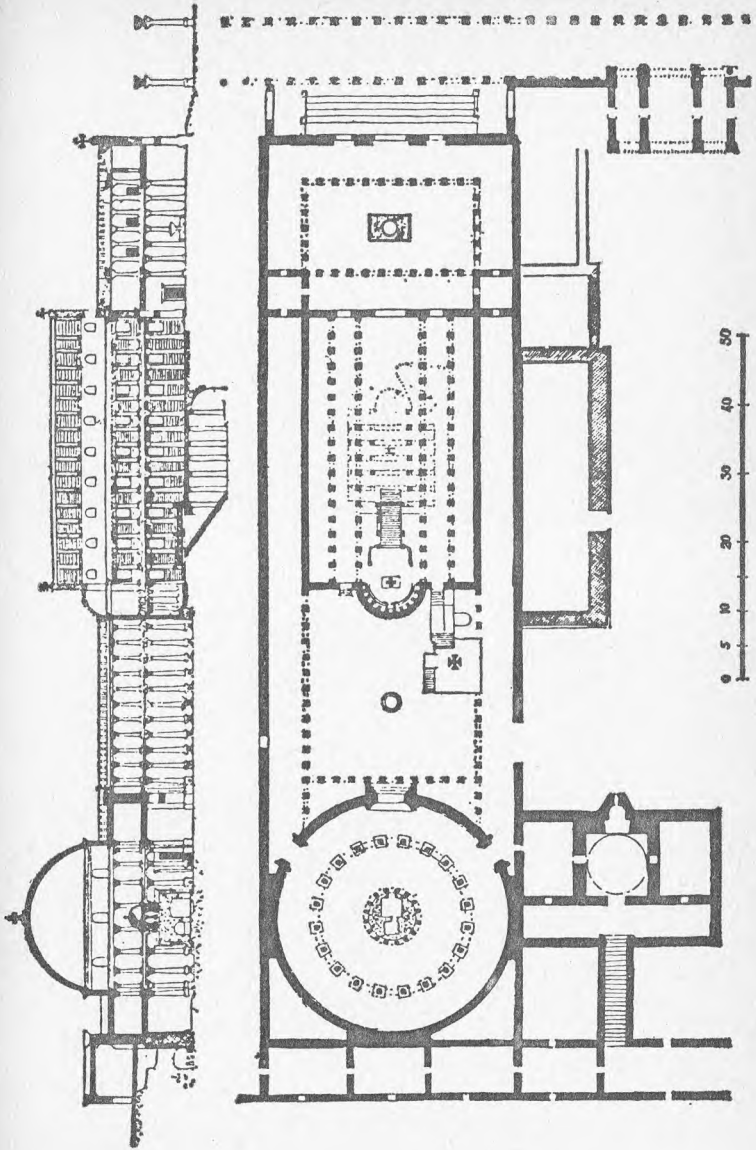
Es ist das Höhlenhafte in diesen unterirdischen Bauten (Mithräen), das dem Bedürfnis nach einem düsteren Mysterienkult entgegenkam. Auch das Christentum war eine Geheimlehre (Arkandisziplin), und es bestand eine Zeitlang große Rivalität zwischen Mithraskult und Christentum. Die Überwindung des Mithraskultes durch das Christentum geht auf die klare Formulierung der christlichen Lehre im Gegensatz zu der verschwommenen, im Kosmischen sich auflösenden Mithraslehre zurück.

Darauf beruht auch der Unterschied zwischen einer christlichen Kultstätte und den Kultstätten der Mysterienreligionen. Man kann zwei Beispiele von solchen unterirdischen Mysterienanlagen anführen, und zwar den Grundriß eines Tempels auf dem Janiculum in Rom, der einem syrischen Sonnengott geweiht war, und die unterirdische Anlage vor der Porta Maggiore, die einer Mysteriengenossenschaft zu Kulthandlungen gedient hat.

Die letztere Anlage hat zwar einen dreischiffigen, basilikalen Charakter und einen Apsisabschluß, der Unterschied zu der altchristlichen Basilika aber besteht in der Überwölbung aller Raunteile durch Tonnengewölbe sowie durch die Verwendung von schweren Pfeilern und dem Mangel an Fenstergaden im Mittelschiff. Diese Unterschiede zur altchristlichen Basilika zeigen die Zugehörigkeit zur römischen Wölbungsarchitektur. Man kann daraus entnehmen, daß die Kultbauten der Mysterienreligionen in keinem Zusammenhang mit der altchristlichen Architektur stehen und daß sie von grundverschiedenen Voraussetzungen religiöser Natur ausgegangen sind.

Es taucht nun die Frage auf, ob die altchristliche Basilika in den verschiedenen römischen Provinzen unabhängig voneinander

Fig. 7 Jerusalem. Grabeskirche. Grundriß und Schnitt (326-334, Weihe 335)



entstanden ist, oder ob sie auf eine Urform zurückgeführt werden kann. Man kann, nach der heutigen Kenntnis der Entwicklung der Basilika, die zweite Lösung für wahrscheinlicher halten. Dafür sprechen sowohl die Denkmäler als auch die historische Tatsache, daß zur Entstehung der altchristlichen Basilika Kaiser Konstantin sehr viel beigetragen hat.

Für die konstantinische »Urform« einer altchristlichen Basilika spricht vor allem die Tatsache, daß die monumentale Bauform einer fünfschiffigen Basilika mit oder ohne Querschiff in den verschiedensten Gebieten des Ost- und Westreiches außerhalb Roms bestand und sich teilweise auch erhalten hat, und zwar z. B. im Westen in Mailand, in Ravenna, Basilika Ursiana (um 400), in Orléansville in Nordafrika (325) und im Osten in Nicopolis, Basilika B (Epiros, Griechenland, 5./6. Jh.), in Bethlehem, Geburtskirche (326) und in Jerusalem, Grabeskirche (326–334, Weihe 335).

Obwohl die östlichen Basiliken sich in ihrer Fünfschiffigkeit an die westlichen anschließen, unterscheiden sie sich von diesen durch das Fehlen des Querschiffes und durch den veränderten Ostabschluß. In der Geburtskirche in Bethlehem befand sich ein achteckiger, polygonaler Zentralbau, der ursprünglich über der Geburtshöhle errichtet wurde und später, in der justinianischen Zeit, in eine Dreikonchenanlage verwandelt wurde (Fig. 5). Die Grabeskirche in Jerusalem war zwar mit einer Apsis ohne Querschiff abgeschlossen, aber durch eine Hofanlage mit einem monumentalen Rundbau verbunden, der sich über dem Grabe Christi befand (Fig. 7). Die allgemeine Form der konstantinischen, altchristlichen Basilika hat sich im Osten durchgesetzt, wurde jedoch dort mit einem Memorialbau verbunden, dessen Form durch die Verehrung der historischen Stätten bedingt gewesen ist. Wenn man die östlichen und westlichen konstantinischen Anlagen als »Martyria« bezeichnet hat (Grabar), so möchte man doch baugeschichtlich eine Scheidung vornehmen. Während die westlichen Basiliken durch die Verbindung mit dem Reliquienkult viel eher als Martyria-Basiliken bezeichnet werden könnten, würde für die östlichen Anlagen die Bezeichnung Memorialbau passen.

Die Vergleiche bestätigen die Annahme, daß wir es mit einer Urform der christlichen Basilika zu tun haben, die nach 313 in Rom entstanden ist und erst nach der Besiegung des Licinius, d. h. um 324, auch im Osten ihre Verbreitung durch Konstantin d.

Gr. gefunden hat. Es ist unwahrscheinlich, daß die Basilika in Tyrus, deren Beschreibung uns Eusebius überliefert hat, aus der Zeit um 314 stammt. Man darf nicht vergessen, daß im Ostreich damals Licinius und nicht Konstantin herrschte (Crowfoot, Orlandos).

Das Zurückführen der altchristlichen Basilika auf eine Urform schließt jedoch eine Veränderung ihrer Bauformen in den verschiedensten römischen Provinzen nicht aus. Sie hat sich mit den verschiedenen, dort vorherrschenden Kunsttraditionen, wie wir noch weiter sehen werden, auseinandergesetzt.

Die Ausbreitung der altchristlichen Basilika im Westreich in der nachkonstantinischen Zeit

Die bedeutendste unter den kaiserlichen Stiftungen in der nachkonstantinischen Zeit ist im Westreich die Paulsbasilika in Rom. Sie wurde im Jahre 386 von den Kaisern Valentinian, Theodosius und Arkadius an Stelle einer älteren Basilika errichtet. Die Fertigstellung des Baues erfolgte erst in der Zeit des Honorius. (Leider ist die Basilika im Jahre 1823 einem Brande zum Opfer gefallen. Sie wurde wiederhergestellt.) In ihrer Grundrißgestaltung schließt sie sich der Lateransbasilika an und bildet eine fünfschiffige Anlage mit Querschiff (Fig. 8). Neu in der Raumgestaltung sind die ausgeglicheneren Raumproportionen, eine viel reichere Ausschmückung und ein gewisser kühler, klassizistischer Charakter, der wohl auf den theodosianischen Klassizismus zurückgeführt werden kann. Die ursprüngliche Basilika zeichnete sich durch kannelierte Säulen, reiche korinthische Kapitelle und plastischen Schmuck der Arkadenzwickel und Archivolten aus. Ferner ist in der alten Basilika eine Stelzung der Arkadenbögen zu bemerken, die auf die neuen Tendenzen der Entstofflichung der architektonischen Bauteile zurückgeführt werden kann.

Allerdings sind alle diese Elemente des alten Baues von dem neuen nicht übernommen worden, daher ist der kühle Klassizismus des ursprünglichen Baues in dem Neubau des 19. Jh. noch stärker spürbar.

Die nächsten Bauten (Santa Maria Maggiore, errichtet von Papst Liberius 352—366, wiederrichtet von Papst Sixtus III., 432 bis 440; Santa Sabina, laut Inschrift von Papst Coelestin I., 422 bis

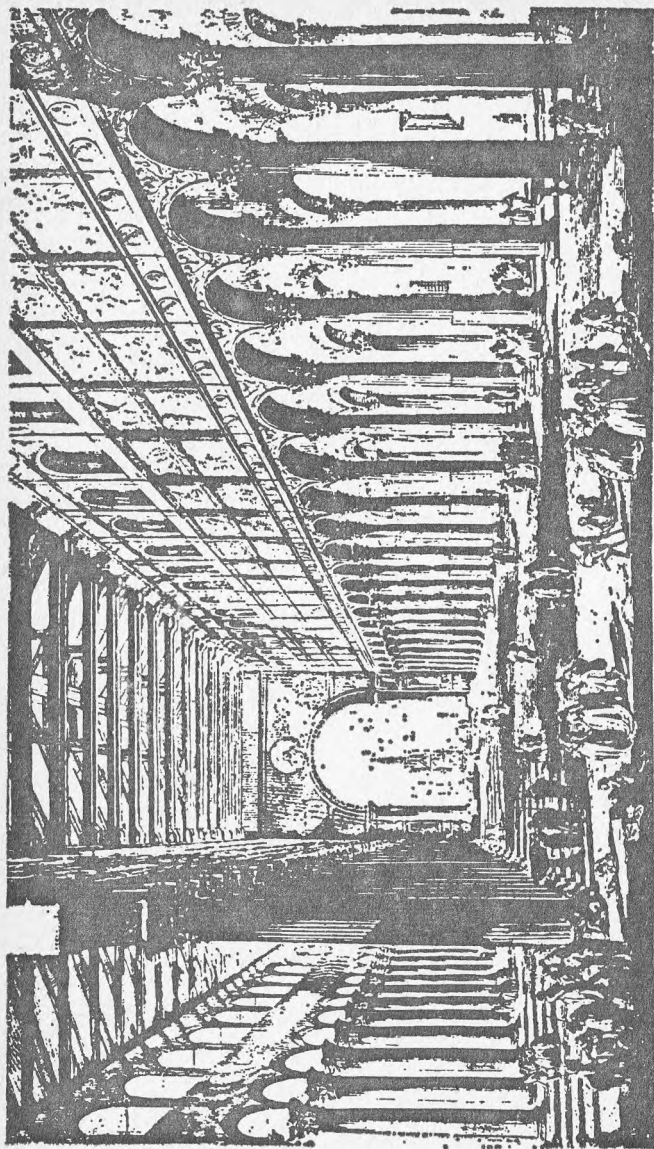


Fig. 8 Rom. San Paolo fuori le mura. 386 an Stelle eines älteren Baus errichtet. Viele spätere Ergänzungen. 1823 weitgehend zerstört und anschließend neu aufgebaut. Stichansicht vor dem Brand von Piranesi

432 errichtet) sind keine kaiserlichen Stiftungen mehr, sondern verdanken ihre Entstehung dem päpstlichen Rom. Die Tendenz zur Vereinfachung der altchristlichen Basilika im Gegensatz zu den kaiserlichen Stiftungen kommt hauptsächlich darin zum Ausdruck, daß wir es nun nicht mehr mit fünfschiffigen, sondern mit dreischiffigen Basiliken ohne Querschiff zu tun haben.

In der Basilika Santa Maria Maggiore, die leider durch mehrere Umbauten verändert (Querschiff unter Papst Nikolaus V., 1288 bis 1292; Kassettendecke Ende des 15. Jh.; Wanddekoration Ende des 16. bis Anfang des 17. Jh.) ihren ursprünglichen Raumeindruck nicht mehr bewahrt hat, ist eine Rückkehr zu dem geraden Gebälk der Peterskirche feststellbar. Neu gegenüber den konstantinischen Basiliken sind die Raumverhältnisse. Santa Maria Maggiore zeichnet sich durch eine besondere Betonung der Tiefenachse aus (70,50 : 16,32); durch diese Tiefenstreckung werden die von uns bereits erwähnten Tendenzen zur Überwindung des Ausgleichs zwischen Tiefe und Breite besonders hervorgehoben (Fig. 9 und Abb. 2).

Die Basilika Santa Sabina hat sich in einem beinahe unveränderten Zustand im Außen- und Innenbau erhalten, so daß sie als eines der besten Beispiele für das Aussehen einer altchristlichen Basilika des 5. Jh. bezeichnet werden kann. In der Eleganz ihrer Proportionen und den kannelierten Säulen sind noch Einflüsse der Pauls-

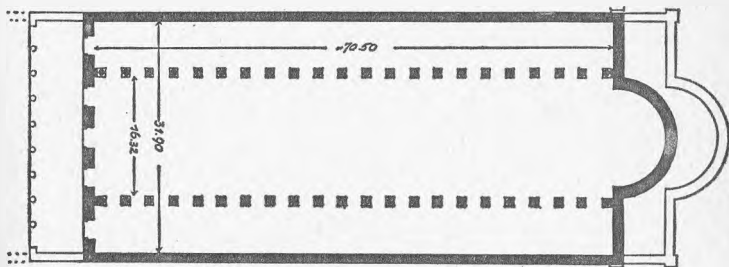


Fig. 9 Rom. Santa Maria Maggiore. Grundriß. Schwarz: Bau unter Papst Liberius 352-366. Umriß: Erweiterung des 13. Jh.

basilika feststellbar. Zugenommen hat die farbige Auflösung der Wand durch Inkrustationen, wodurch Tendenzen zum Ausdruck kommen, die später zur höchsten Steigerung dieser koloristischen Auflösung in Ravenna führen (Abb. 3).

Es ist anzunehmen, daß sich eine vereinfachte konstantinische Form einer dreischiffigen Basilika mit Querschiff aus dem 5. Jh. in Rom erhalten hat. San Pietro in Vincoli (432—446) könnte als Beispiel einer solchen Anlage angeführt werden (Krautheimer, Deichmann), obwohl das Querschiff in diesem Fall erst in der Renaissance verändert und gewölbt worden ist (Fig. 10). Auch Beispiele solcher Basiliken im Osten würden die Annahme von der Existenz einer dreischiffigen Basilika mit Querschiff im 5. Jh. bestätigen.

Am Ausgang des 5. Jh., das im allgemeinen eine verminderte Bautätigkeit aufweist, werden entweder antike Anlagen in Kirchen verwandelt (Cosma und Damiano, das sich an einen antiken Rundbau anschließt; Santa Maria Antiqua, wo ebenfalls ein antiker Bau in eine christliche Kirche verwandelt worden ist), oder es treten fremde Einflüsse, wie z. B. ravennatische (Sant' Agatha dei Goti in Subura, San Giovanni a Porta Latina) auf.

Am Ausgang des 6. und im 7. Jh. machen sich dagegen bereits Einflüsse des Ostens, hauptsächlich wohl der Konstantinopler Architektur (in der Bevorzugung von Emporen) bemerkbar, obwohl dieselben stets den hier vorwaltenden, lokalen architektonischen Tendenzen angepaßt worden sind. Es muß aber bemerkt werden, daß Emporenbasiliken höchstwahrscheinlich auch ohne östliche Beeinflussung in der Westhälfte des Reiches bestanden, dafür würden vor allem die alten Beschreibungen altchristlicher Basiliken in Frankreich (Clermont-Ferrand, 470; Perpetuusbasilika zu Tours, 472) sprechen.

Spuren dieser neuen östlichen Einflüsse in Rom können wir in der Doppelkirche San Lorenzo fuori le mura und Sant' Agnese an der Via Nomentana feststellen. Die Ostkirche von San Lorenzo geht auf eine konstantinische Stiftung zurück, im Westen ist unter Sixtus III. eine größere Anlage gebaut worden. Die östliche Kirche

Farbtafel II Codex von Rossano. Pilatus auf seinem Thronessel, einem Schreiber diktierend. Obere Hälfte eines Blattes, das Christus und Barabbas vor Pilatus zeigt. 6. Jh.

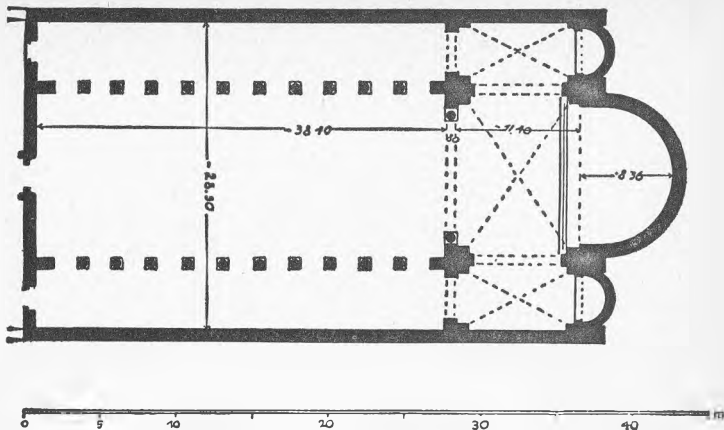


Fig. 10 Rom. San Pietro in Vincoli (432-446). Grundriß

wurde durch Papst Pelagius II. gegen Ausgang des 6. Jh. mit Emporen versehen, die sich auch über die Schmalseite erstrecken (Fig. 11 und Abb. 5).

Noch deutlicher können wir diese Verwandlung einer altchristlichen Basilika in eine Emporenbasilika in der Anlage von Sant' Agnese fuori le mura in Rom beobachten, die von Honorius I. 625-630 errichtet wurde. Auch hier haben wir es mit umgehenden Emporen zu tun. Ebenfalls die Marmor ausschmückung der Apsis erinnert an Konstantinopler Anlagen. Aber diese östliche Form

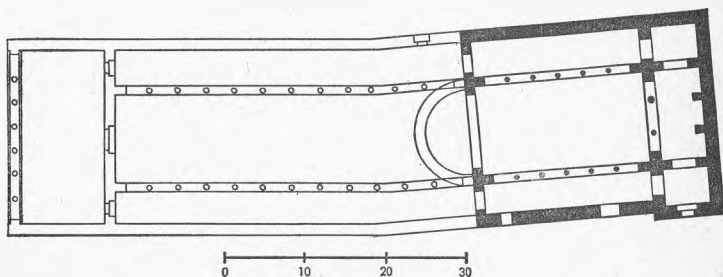


Fig. 11 Rom. San Lorenzo fuori le mura. Grundriß. Schwarz: Altbau aus der Zeit des Papstes Pelagius II. (gest. 590). Umriß: Erweiterungsbau des 13. Jh.

der altchristlichen Basilika hat durch die Streckung der Proportionen, durch die oberen Lichtgaden und durch die weitgehendste Auflösung nach oben zu eine Wandlung im weströmischen Sinne erfahren. Das Fehlen plastischen Schmuckes in der Wanddekoration und eines geraden Architravs über den unteren Säulenstellungen sprechen für die Ablehnung direkter östlicher Vorbilder (Fig. 12).

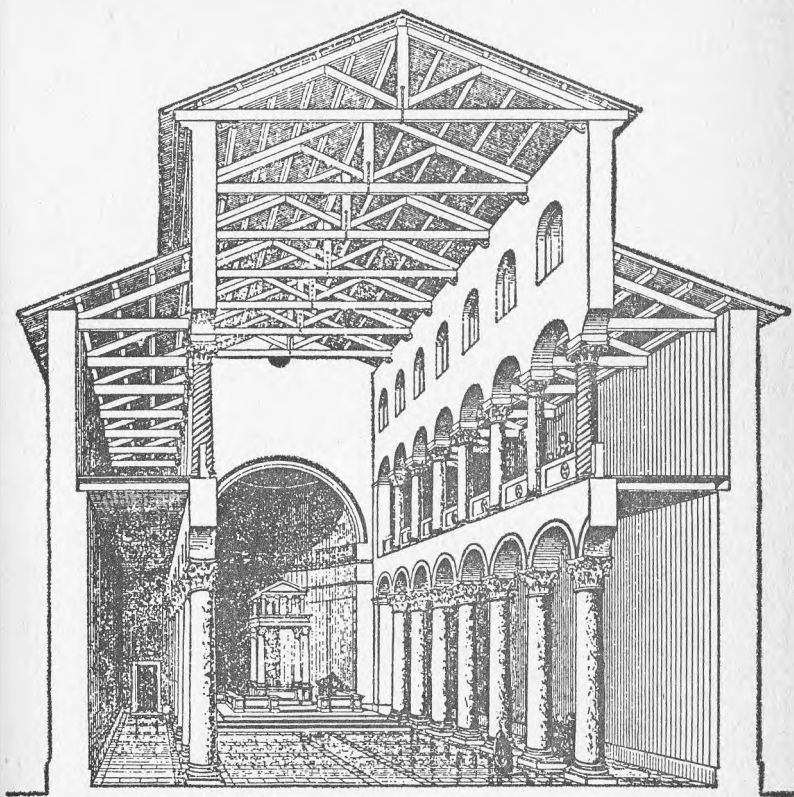
Einige Forscher (Rave, Wulff, Kohl, Watzinger) haben den Ursprung der Emporenbasilika mit der Synagoge in Zusammenhang bringen wollen. In der letzten Zeit wurde in Galiläa eine Reihe von solchen Synagogen entdeckt und wiederhergestellt. Diese rechteckigen Synagogen (Irbid, Arbela, Tell Hum) besitzen an drei Seiten Emporen. Sie unterscheiden sich jedoch durch die quadratische Raumgestaltung und das Fehlen des überhöhten Hauptschiffes so gründlich von der altchristlichen Basilika, daß eine baugeschichtliche Ableitung abgelehnt werden muß.

Die nachkonstantinischen Basiliken im Osten des Reiches

In der Osthälfte des Reiches, einschließlich Griechenlands und der Balkanländer, können wir vor allem drei Kunstgebiete unterscheiden: ein von der weströmischen Architektur stärker beeinflusstes Gebiet, das Griechenland und die Balkanländer umfaßt; weiterhin ein von Konstantinopel beeinflusstes Gebiet, das sich sowohl in Griechenland als auch in den Balkanländern bemerkbar macht und sich dort mit den weströmischen Einwirkungen begegnet, und schließlich das eigentliche Gebiet des Nahen Ostens mit Syrien, Palästina, Ägypten und Kleinasien. Hier wiederum müssen wir zwischen den Ausläufern der konstantinischen Architektur, den kaiserlichen Stiftungen, die mit Konstantinopel zusammenhängen, und einer lokal bedingten Architektur unterscheiden. Auch diese, lokal je nach Landschaft verschieden differenzierte Architektur setzt sich mit den ost- und weströmischen Problemen der Basilika auseinander.

Für den weströmischen Einfluß in Griechenland sprechen Basiliken mit Querschiff, wie z. B. fünfschiffige Basiliken, ähnlich der Lateransbasilika, der Peterskirche und der Paulskirche in Rom, und zwar in Epidauros (Ende 4. Jh.) und in Nikopolis die B-

Fig. 12 Rom. Sant' Agnese fuori le mura. Perspektivischer Querschnitt durch den Kirchenraum. Von Constantina 324 errichtet, unter Papst Honorius I. (625-638) erneuert



Basilika (vom Ende des 5./Anfang des 6. Jh.). Dreischiffige Anlagen in der Art von San Pietro in Vincoli in Rom finden wir in Daphnusi in Lokris, in Korinth (aus dem 5. Jh.) und in der Demetriuskirche in Nikopolis (Basilika A aus dem 6. Jh.). Neu gegenüber den römischen Anlagen ist die Dreiteilung des Querschiffes, die durch die neue Gestaltung der Liturgie bedingt ist.

Eine rein basilikale Form, d. h. eine dreischiffige Basilika mit Emporen ohne Querschiff, können wir in der Basilika in Salona

(um 400), in der Eski Djuma in Saloniki und in der Anlage in Stobi (Makedonien) feststellen, um die wichtigsten zu nennen. In der Eski Djuma z. B. spiegelt sich der weströmische Einfluß in der Vorherrschaft der Tiefenstreckung, die an Santa Sabina in Rom erinnert, in den Arkadenstellungen der Seitenschiffe, der glatten Behandlung der Wände, der mit Fenstern durchbrochenen Apsis und in der Verbindung zwischen Kapitell und Kämpfer in den unteren Bogenstellungen. Dagegen bilden die umlaufenden Emporen, die den Bau architektonisch zusammenfassen und so die lockere Aneinanderreihung der einzelnen Bauteile, die für den Westen charakteristisch ist, überwinden, und eine gewisse monumentale Behandlung der Bogenarkaden, Säulen und Basen eine Abwandlung der weströmischen Basilika in Griechenland. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß sich darin bereits hauptstädtische Einflüsse geltend machen. Was die Entstofflichungstendenzen durch Marmorbelag der Wände und durch Mosaiken anbelangt, so kann darüber kaum etwas Näheres gesagt werden, da die Basilika in ihrem heutigen Zustand außer an den Arkadenbogen weder Mosaiken noch Marmoraus schmückung aufweist.

Während in den erwähnten Basiliken letzten Endes doch noch die Basilika der Westhälfte für die ganze Gestaltung entscheidend gewesen ist, besitzen wir in Griechenland und in den Balkanländern eine Gruppe von Bauten, die in der basilikalischen Gestaltung entscheidende Neuerungen einführen. Zu diesen gehören die Terrassenbasilika (Basilika A) in Philippi (um 500), die Demetriusbasilika in Saloniki (um 412 gestiftet, nach einem Brand im 7. Jh. wiederhergestellt), die Basiliken in Tropaion Trajani, in Dobrudscha, in Hissar in Bulgarien (Basilika 4 B). Alle Basiliken dieser Gruppe sind drei- oder fünfschiffig und sind mit einem Querschiff versehen.

Obwohl den Ausgangspunkt auch dieser Basiliken die T-Form der ältesten römischen Basilika gebildet hat, so unterscheiden sie sich doch durch die verschiedene Gestaltung dieses Querschiffes. Das Querschiff in der römischen Basilika war ungeteilt, so daß ein freier Querschiffraum am Gemeinderaum angeschlossen war. Hier münden das Haupt- und die Nebenschiffe frei in das Querschiff ein. Der Hauptakzent in diese Basiliken liegt nun auf dem zum Querschiff erweiterten Altarraum, der außerdem von den Nebenschiffen durch Arkadenstellungen scharf getrennt ist.

In der Demetriusbasilika in Saloniki und der Terrassenbasilika in Philippi, die wir als die hauptstädtischen bezeichnen können,

tritt uns ein verschiedenes Verhältnis des Gemeinderaumes zum Altar und Querschiff im Vergleich zu den weströmischen Basiliken entgegen.

Für das Verständnis dieser Unterschiede, die nicht nur die Architektur, sondern das ganze religiöse und geistliche Leben des Westens und Ostens bestimmen, ist ein Vergleich dieser beiden Basiliken mit den westlichen aufschlußreich.

Im Westen verlangt der Altar nicht nur die Reliquie, sondern der ganze Körper der Heiligen ist unter dem Altar in der Grabkammer beigesetzt, während im Osten jeder Altar zwar eine Reliquie besitzt, aber im Gegensatz zum Westen der Altar und der Körper des Heiligen in keinem Zusammenhang stehen und für das Grab des Heiligen ein Bau in Form eines Martyriums für sich besteht (Grabar).

Tatsächlich bestätigen die beiden griechischen Basiliken diese Feststellung. In keiner von ihnen befindet sich unter dem Altar oder in dessen Nähe das Grab des Märtyrers mit seinem Körper, es befanden sich hier nur Reliquien: in der Demetriusbasilika in einer Phiole das hl. Blut des Märtyrers in einer Grabkammer eines Nebenschiffes, in Philippi dagegen in der Grabkammer unter dem Altar ein nicht mehr auffindbarer Reliquienschrein.

Noch wichtiger und entscheidender ist die Tatsache, daß diese Reliquien zwar einen Bestandteil des Altares gebildet haben oder sich in seiner Nähe befanden, aber für die Laien unzugänglich waren. In Saloniki war der Zugang zur Grabkammer zu eng, in Philippi höchstwahrscheinlich geschlossen. Daß auch der große Strom der Laien keinen Zugang zu diesen »Reliquienstätten« hatte, beweisen das nunmehr ganz veränderte Querschiff und der Altarraum.

Altarraum und Querschiff schließen sich vom Laienraum und von den Nebenschiffen ab, so daß ein freies Zirkulieren im Querschiff ganz ausgeschlossen ist. Der Laie wird nun von dem Altarraum durch einen entsprechenden architektonischen Aufbau getrennt und ferngehalten. Er hat keinen freien Zutritt mehr zum Altarraum.

Diese architektonische Abschließung des zum Querschiff erweiterten Altarraumes erfolgt durch das Herumführen der Hauptschiffarkaden und -wände im Querschiff und durch einen Schrankenvorbau, der sich weit in das Hauptschiff vorschiebt, wie z. B. in der Terrassenbasilika in Philippi. Diese Dreiteilung wird

außerdem durch die Priesterbänke betont, die eine Verbindung zwischen den Altarschranken und der Apsis bilden. Die Schranken besitzen einen vorspringenden Mitteleingang in der Richtung des Hauptschiffes und seitliche Eingänge neben den Priesterbänken zu dem in das Querschiff vorgeschobenen Altarraum. Vor den Altarschranken befindet sich noch die Kanzel, außerdem war das Mittelschiff durch niedrige Brüstungen von den Nebenschiffen getrennt.

Es ist auch bezeichnend, daß alle diese Anlagen, im Gegensatz zu den westlichen, Emporen besaßen, die sich um das Hauptschiff und den erweiterten Altarraum herumgezogen haben. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß nur ein Teil des Hauptschiffes von den Laien eingenommen worden ist, da die geräumigen Umgänge und Emporen das Gros der Laienschaft faßten. Man fragt sich, was diesen auffallenden Unterschied zu der weströmischen Basilika bedingte. Es wurde bereits darauf aufmerksam gemacht, daß im Westen der Reliquienkult eine bedeutende Rolle für die freie Gestaltung des Querschiffes hatte, während in der hauptstädtischen griechischen Basilika die Liturgie wichtiger gewesen ist als der Reliquienkult. Gerade die Liturgie hat die räumliche Ausdehnung und Dreiteilung des in das Querschiff erweiterten Altarraumes und seine Abtrennung gegenüber dem Laienraum erfordert.

Die Liturgie entwickelt sich in der oströmischen Hauptstadt zu einer pompösen, weitgehendst durch das Hofzeremoniell bestimmte Handlung. Nicht umsonst nennt Clemens von Alexandrien die Liturgie das mystische Drama, das sich ohne Maske und Kothurne im Altarraum abspielt, und nicht ohne Grund hat man den oströmischen Altarraum mit einer griechischen Theaterszenerie in Zusammenhang gebracht.

Die große Zeit der Entwicklung der östlichen Liturgie fällt in das 4. und 5. Jh., sie hat in der oströmischen Hauptstadt ihre Prägung erhalten. Es entstehen hier zwei große Liturgien, und zwar die Liturgie des Kappadokiers Basileios im 4. und die des Johannes Chrysostomos am Anfang des 5. Jh. Man hat die Trennung zwischen Laienraum und Altarraum, die drei Eingänge, die den Laienraum mit dem Altarraum verbunden haben, und die Bilderwand mit dem großen Einzug, den der sogen. Herubiscus Hymnus begleitete, in Zusammenhang gebracht. Er trat zum erstenmal in der Sophienkirche in Konstantinopel in Erscheinung (Holl). Die Übertragung der eucharistischen Gaben von der Prothesis durch die nördliche Tür des Altarraumes zum Gemeinderaum und durch

die mittlere Tür zum Altarraum, die dieser Liturgie zugrunde liegt, ist bereits vom Jahre 500 an feststellbar, das würde also mit der Entstehung des erweiterten Altarraumes in der Terrassenbasilika in Philippî durchaus übereinstimmen.

Aber nicht nur in der entscheidenden Veränderung des Altarraumes und des Querschiffes, die auch die Raumproportion der ganzen Basilika zuungunsten der Tiefenstreckung weitgehendst beeinflusst hat, sondern auch in der Außengestaltung zeigen sich in Philippî stilistische Veränderungen, die auf Konstantinopel hinweisen. An die Basilika schließen sich zwei Hofanlagen und ein monumentales Propylon (Eingangstor) mit Stiegenaufgang an. Die erste Hofanlage, die dem Atrium entspricht, besitzt im Westen einen monumentalen Brunnenaufbau mit zwei Säulenordnungen und einer Nische in der Mitte. Die Säulenordnungen werden von einem horizontalen Gebälk begleitet, das auf hellenistische Einflüsse zurückgeht. Gerade die reiche Gestaltung der Hofanlagen und des Propylons beweisen, daß wir es hier mit dem Einfluß der hauptstädtischen Architektur zu tun haben.

Auch die Demetriusbasilika in Saloniki unterscheidet sich von den römischen Basiliken nicht nur durch die Verschiedenheit des Altarraumes, sondern ebenso durch eine ganz andere Behandlung der Wände und des Raumes. Entscheidend ist, daß nicht nur Mosaiken die Wand bedeckten und zur Entstofflichung des Raumes beitrugen, sondern im Hauptschiff auch farbige Marmorplatten und Marmorinkrustationen. (Allerdings scheint dieser Raumeindruck auf den späteren Umbau nach dem Brand im 7. Jh. zurückzugehen.)

Wir können eine viel monumentalere Formensprache in den Säulen und Arkaden feststellen: die Säulen ruhen auf festen Sockeln, die Arkaden, deren Archivolten durch farbige Marmorplatten besonders hervorgehoben werden, lasten mit voller Wucht und Schwere auf den Stützen; außerdem werden die Arkadenreihen durch je zwei massive Pfeiler unterbrochen, wodurch eine Art von Stützenwechsel in Erscheinung tritt, vor allem aber wird der statische Charakter der Wand betont (Fig. 13 und Fig. 14). Wir haben es nirgends mit farbigen Architekturkulissen zu tun, wie etwa in den ravenatischen Basiliken (Basilika Ursiana, Sant Apollinare Nuovo), sondern mit einer monumentalen Sprache der Architektur, die doch letzten Endes eine festgefügte Wand bevorzugt und eine architektonische Verklammerung der einzelnen Teile zum

Fig. 13 Saloniki. Demetriusbasilika. Um 412 gestiftet. Nach Brand im 7. Jh. wiederhergestellt, dabei wohl Änderung des Querschiffs. Grundriß

Ausdruck bringt. (Auch die geringere Höhe der Nebenschiffe würde dafür sprechen, daß wir es hier mit zwei deutlich voneinander zu unterscheidenden Bauperioden zu tun haben und daß höchstwahrscheinlich in den Nebenschiffen noch die älteren Teile aus dem 5. Jh. erhalten sind, während das Hauptschiff bereits die neuen Bautendenzen aufweist.)

Es handelt sich hier wie in den meisten griechischen Basiliken um eine Emporenbasilika. Das festere architektonische Gefüge, der Mangel an Entstofflichung der Wände durch Mosaiken, die Monumentalität der Einzelteile sprechen wieder für die Abhängigkeit von Konstantinopel.

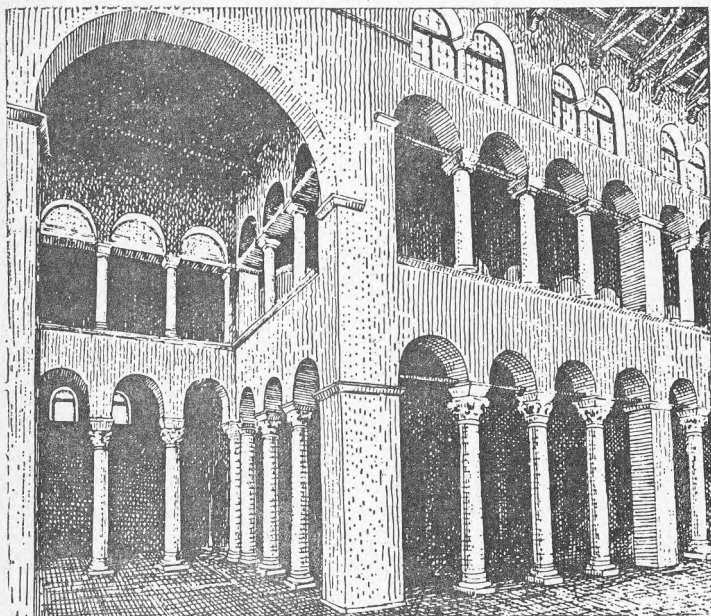
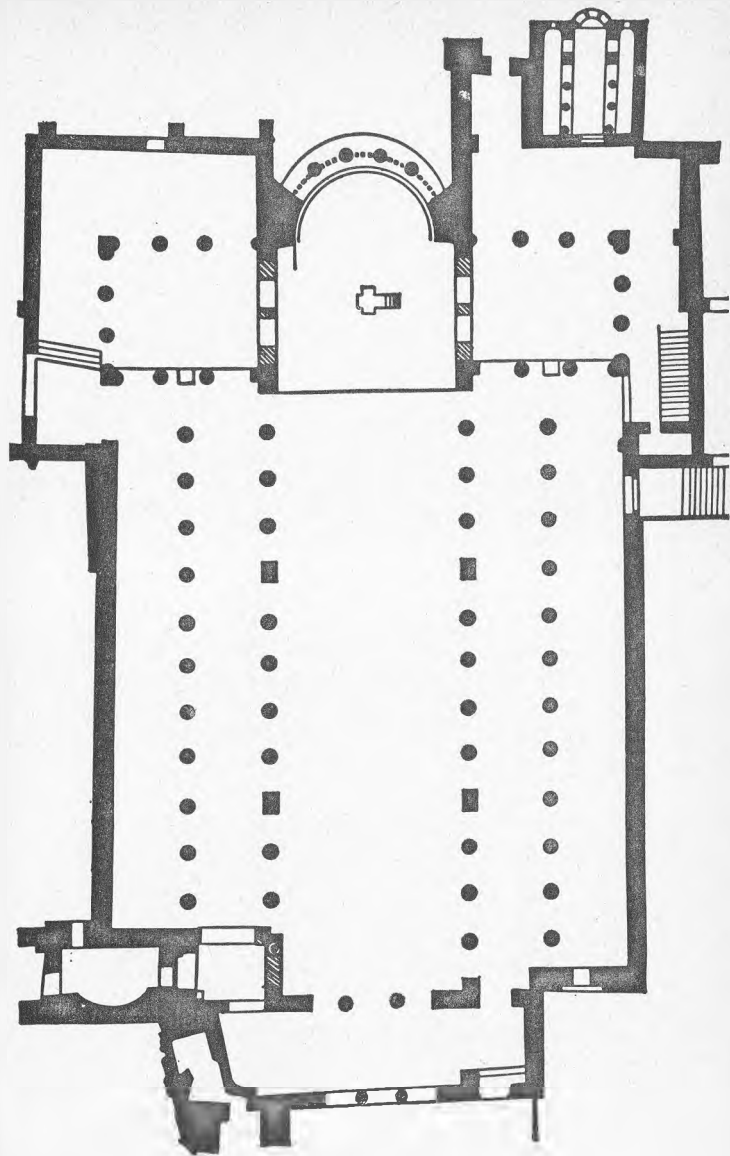


Fig. 14 Saloniki. Demetriusbasilika. System der Arkaden und Emporen (ohne Querschiffeinbauten)



Es ist wahrscheinlich, daß die dreischiffige Basilika mit Querschiff, die wir in Griechenland vorgefunden haben, in Konstantinopel vorgebildet gewesen ist. Ausgrabungen im zweiten Hof des Serails (Bossert) haben eine derartige Basilika aus der zweiten Hälfte des 5. Jh. zutage gefördert.

Von den Basiliken in Konstantinopel haben sich außer der Basilika des Studios-Klosters nur dürftige Überreste erhalten. Wir sind daher auf eine Rekonstruktion der alten Sophienkirche, die 415 geweiht wurde und die aus den Ausgrabungen im Atrium der heutigen Sophienkirche gewonnen wurde, und auf die Studios-Basilika angewiesen, um uns ein Bild von der Baugestaltung der Basilika von Konstantinopel zu machen. Es fällt vor allem eine grundverschiedene Gestaltung der Fassade im Gegensatz zu den weströmischen Basiliken auf. In der theodosianischen Sophienkirche besteht die Fassade aus zwei Säulenreihen an den Seiten und einem monumentalen mittleren Portal, das einen Porticus mit vier vorspringenden Säulen aufweist, die durch einen monumentalen gesprengten Giebel bekrönt werden. Auffallend ist die reichverkröpfte, barocke, mit einem Lämmerfries versehene Dekoration des Giebelabschlusses.

Ähnlich ist auch die ursprüngliche Fassade des Studios-Klosters, das im Jahre 463 vom Patrizius Johannes Studios errichtet wurde. Diese Fassade hat sich jedoch nicht in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Aber auch hier sehen wir an der Vorhalle einen monumentalen Porticus mit Säulen, auf denen ein reichgeschmückter Architrav ruht, und zwei Nebeneingänge, die reichprofilierte Türen aufweisen. Wenn wir diese reichen Porticusaus schmückungen mit den weströmischen Basiliken, etwa in Rom oder Ravenna, vergleichen, dann müssen wir feststellen, daß wir es hier im Gegensatz zum Westen mit einem ausgesprochen architektonischen, auf griechisch-hellenistische Vorbilder zurückgehenden Aufbau aus einer peristylen Säulenordnung und monumentalem Portal mit gesprengtem Giebel zu tun haben.

Der Unterschied kann nicht größer gedacht werden; im Westen eine rein flächige, optische Auflösung der Wände, hier eine starke plastische, tektonische Gliederung. Diese verschiedene Behandlung der Fassade in den ost- und weströmischen Basiliken hängt mit den hellenistischen Traditionen zusammen, die sich in allen hellenistischen Städten der römischen Osthälfte des Reiches erhalten haben. Einen ähnlichen, monumentalen Portaleingang mit ge-

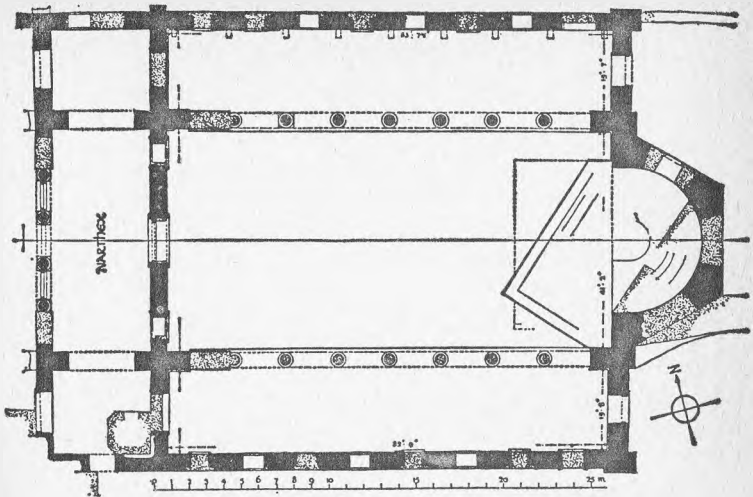


Fig. 15 Konstantinopel. Basilika des Studios-Klosters. Stiftung des Patriziers Johannes Studios 463. Grundriß

sprengtem Giebel wie in der theodosianischen Sophienkirche finden wir in den Propyläen von Baalbek und von Damaskus.

Verschieden ist in den ost- und weströmischen Basiliken auch die Raumgestaltung. Es ist auffallend, daß die Studios-Basilika in Konstantinopel kein Querschiff besitzt, die Apsis schließt unmittelbar an das Mittelschiff an. Wir könnten diese Vereinfachung vielleicht damit erklären, daß wir es mit einer Klosterkirche zu tun haben. In den Proportionen fehlt die ausgesprochene Tiefenrichtung. Das Verhältnis zwischen Breite und Tiefe im Hauptschiff (25:12) beweist, daß wir es mit einem weitgehenden Ausgleich zwischen Tiefe und Breite zu tun haben, so daß im Grunde genommen im Inneren der Eindruck eines geschlossenen peristylen Hofes entsteht (Fig. 15).

Zu dieser Wirkung tragen noch das horizontale Gebälk, das auf den unteren Säulen aufruht, und die breiten Interkolumnien bei. Dem östlichen Typus der Basilika entsprechen auch die Emporen (Abb. 4). Bezeichnend ist noch die massive, blockmäßige Wirkung der ganzen Anlage nach außen zu, wobei jedoch die Mauern durch einen Wechsel von weißen Quadersteinen und roten

Ziegeln eine farbige Wirkung erreichen, dagegen scheinen die Fenster nicht wie in den westlichen Basiliken aus den Mauern herausgeschnitten, sondern sind mit Marmorrahmen versehen, die sich von den Wänden scharf abheben.

Die syrischen Basiliken und ihre Ausstrahlungen in Mesopotamien und Kleinasien

Die syrischen Basiliken verteilen sich auf folgende drei wichtigste Gebiete: Nordsyrien mit Antiochia und seinem Hinterland, das Haurângebiet südöstlich von Damaskus und Mittelsyrien südlich und südöstlich von Aleppo.

Obwohl die Grundgestalt der syrischen Anlagen in allen diesen Gebieten nur wenig abwechselt, ist erkennbar, daß sich Nordsyrien am engsten an die allgemeinen Grundformen der Basilika anschließt, Mittelsyrien vom 6. Jh. an Pfeilerbasiliken vorzieht, Haurân dagegen in seinen Querbogenbasiliken am weitesten vom eigentlichen Basilikenbau abweicht.

Die altchristliche Architektur erfreut sich in Syrien nur einer kurzen Blütezeit, vom 5. bis zum 6. Jh.; dann wird diese durch persische Einfälle (573, 611) unterbrochen. Nach kurzer Überwindung des persischen Vordringens durch Heraclius (628) geht das Land 638 Byzanz für immer verloren.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich die bedeutendsten Denkmäler in Nordsyrien befinden. Den Mittelpunkt bildet die, neben Alexandrien, bedeutendste Metropole des Ostens, Antiochia am Orontes. Aber gerade hier sind die architektonischen Denkmäler restlos zugrunde gegangen, so daß nur die außerhalb Antiochias bestehenden Denkmäler einen Rückschluß auf die einstige Hauptstadt erlauben. Es ist wohl anzunehmen, daß die großen Wandlungen innerhalb der syrischen Architektur sich ursprünglich in Antiochia vollzogen haben.

Überblicken wir die wichtigsten Basiliken Nordsyriens, dann können wir folgende Bautypen unterscheiden: eine einfache dreischiffige Basilika im ersten Viertel des 5. Jh., die mit dem Architekten Markianos Kyrus in Zusammenhang steht (Babiska), den Kathedrentypus (Kalat Siman, Bizzoskirche in Ruweha, Dér Termanin, Kalb Lauzeh), die Pfeilerbasiliken und einschiffige Saal-

kirchen. Für die Geschichte der nordsyrischen Baukunst sind die Kathedralen (oder Klosterkirchen) und die Pfeilerbasiliken von besonderer Bedeutung.

Die Grundgestaltungsformen der syrischen Basilika waren bereits im 5. Jh. ausgebildet, aber ihre reiche Entfaltung und Ausbildung erhielten sie erst im Kathedralen- bzw. Klostertypus.

Die reichste Anlage ist wohl die des Symeonklosters, die man in der letzten Zeit aus stilistischen Gründen zwischen 460-490 datiert (Beyer). In dieser Anlage sind vier basilikale Schiffe um eine oktogonale Hofanlage gruppiert, in deren Mitte sich die Säule des Styliten (Säulenheiligen) Symeon befand. Im Grunde genommen ist hier die alte, aus Palästina stammende Idee eines Memorialbaues wieder verwendet worden. Baumäßig erinnert die Anlage an die ursprüngliche Johanneskirche in Ephesos, wo ebenfalls an das Martyrion des hl. Johannes vier Basiliken angebaut wurden. Die Anlage von Kalat Siman steht an der Spitze der nordsyrischen Architektur und hat als Erzeugnis der antiochenischen Architektur einen maßgeblichen Einfluß auf die ganze nordsyrische Baukunst ausgeübt (Fig. 16 und Fig. 17).

Was die basilikale Bauform anbelangt, so unterscheidet sie sich nur wenig von der weströmischen Basilika, vor allem die eigentliche Ostbasilika mit den drei parallel verlaufenden Schiffen, Holzdächern, Arkaden und Ostapsiden. Die Unterschiede bestehen in einer verschiedenen Raumauffassung und der Gliederung der Wand. Innen und außen tritt anstatt des Ziegelbaues der römischen Westhälfte der Quaderbau in Erscheinung. Im Innern haben wir es daher mit einer lapidaren, geschlossenen Wirkung der Wände zu tun, im Gegensatz zu der durch Mosaiken aufgelösten Wirkung der Wände in den weströmischen Basiliken. Ein geschlossener, begrenzter, als »schöne Substanz« empfundener Raum unterscheidet sich kraß von dem unbegrenzten, durch Mosaiken illusionistisch aufgelösten Raum in der römischen Westhälfte. Nur der Fußboden war mit Steinmosaiken bedeckt.

Noch stärker ist der Gegensatz zum Westen, wenn wir den Außenbau mit dem einer römischen oder ravennatischen Basilika vergleichen. Nicht nur die schöne Quaderwirkung tritt uns hier entgegen, sondern auch eine überaus reiche, plastische und tektonische Durchbildung der Wand. Man kann diese reiche Gliederung der Wand sowohl an den Außenwänden wie auch an dem Haupteingang der Vorhalle der besser erhaltenen Südbasilika noch heute

feststellen. Portale und Fenster sind mit reich profilierten Rahmen versehen, horizontal durchlaufende Gesimse gliedern die Wand, sie spielt nun eine plastisch-tektonische Rolle.

Wie reich diese plastisch-tektonische Gestaltung der Außenarchitektur ist, kann man aus der Vorhallenfassade der Südkirche und der Hauptapsis der Ostbasilika ersehen. Die Vorhallenfassade der Südkirche besteht aus einem umgeformten römischen Triumph-

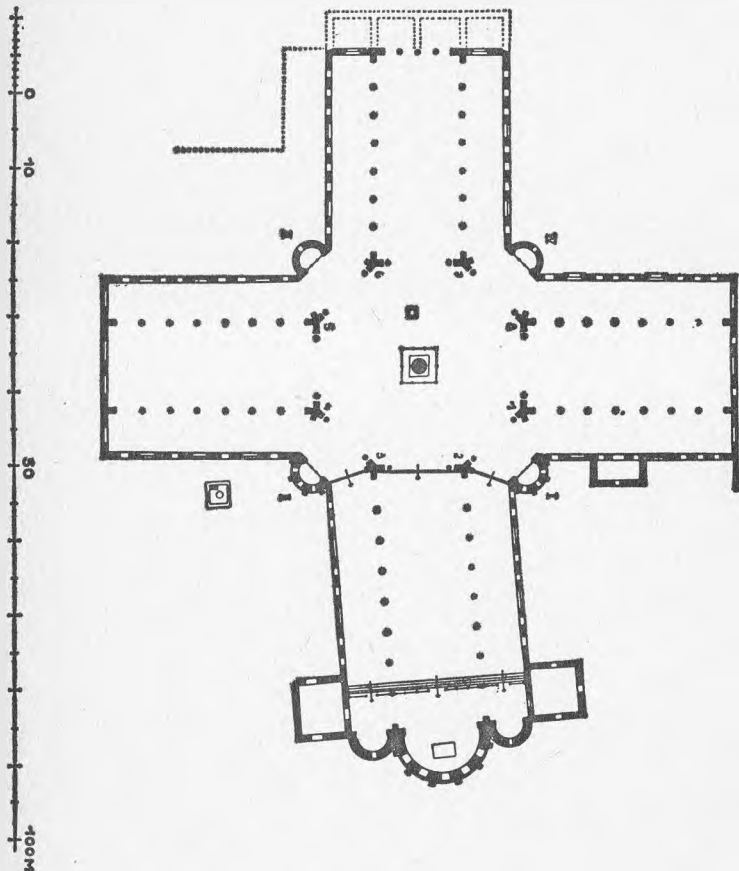
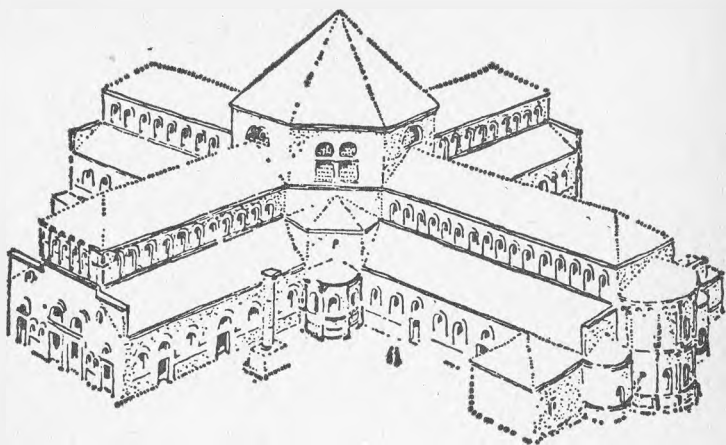


Fig. 16 Kalat Siman (Syrien). Klosterkirche des hl. Symeon. Zwischen 460 und 490 entstanden. Grundriß

Fig. 17 Kalat Siman (Syrien). Klosterkirche des hl. Symeon. Rekonstruktion



bogenmotiv. Drei monumentale Portalöffnungen führen in die Vorhalle. Die Archivolte des mittleren Bogens ist reich profiliert und ruht auf zwei Säulen, die beiden Bögen der Nebeneingänge ruhen auf antikisierenden Pilastern. Oben enden alle Portale mit stark verkröpften Giebeldreiecken, wobei der mittlere Giebel durch den Bogen gesprengt wird.

Ebenso reich ist die Eingangswand geschmückt. Auffallend ist, daß hier horizontale Türsturze von offenen Entlastungsbogen in Hufeisenform abgeschlossen werden und daß die Profilierungen der Bogen geknickt fortgeführt werden, ein Motiv, das sich in der syrischen Architektur öfters wiederholt. Aus ähnlichen, reichen, triumphbogenartigen Motiven besteht der oktagonale Hof, der um die Hauptsäule des Heiligen herumläuft. Noch prononcierter ist die Hauptapsis. Auf hohen Sockeln stehen je fünf Säulen in zwei Reihen übereinander und beleben, plastisch vortretend, die Wand. Oben tragen sie ein abschließendes Gebälk, das eine Art von Bogenfries bildet. In der Mitte läuft ein horizontales, reichprofilirtes Gesims, das die Säulenstellungen und die Apsis trennt. Die Fenster sind oben mit profilierten Rahmen versehen.

Wiederum kann man sich keinen schärferen Gegensatz zu einer weströmischen Apsis denken (vgl. Santa Sabina in Rom, Sant'

Apollinare in Classe in Ravenna). Dort reiner flächiger Ziegelbau mit herausgeschnittenen Fenstern als optische Belebung, hier eine in antikem Geist durchgeführte Gliederung der Wände. Die Wand verwandelt sich in ein tektonisches Spiel der Kräfte, wobei die vorgestellten Säulen, die Sockel und der Bogenfries an barocke Tendenzen der reichsrömischen Architektur erinnern.

Ob der mittlere Hofraum mit der Säule des Heiligen ursprünglich überdeckt gewesen ist, kann nicht mit Sicherheit angenommen werden. Ausgeschlossen ist jedoch eine gewölbte Kuppelkonstruktion, wogegen eine Holzkonstruktion mit einem Zeltdach wahrscheinlich ist.

Amerikanische Forscher, die die syrischen Bauten untersucht haben (Butler), behaupten, die Römer hätten den in Syrien heimischen Hellenismus unberührt gelassen und hier nur Straßen, Brücken, Nutzbauten und Embleme ihrer Herrschaft errichtet. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die in Syrien stark verwurzelte hellenistische Architektur tiefe Spuren hinterlassen hat und daß die neue geschlossene Wirkung eines »schönen Raumkörpers« und die strenge Tektonik der Wand mit dem Quaderbau in den Anlagen von Kalat Siman auf diese Traditionen zurückgeführt werden können.

Daneben aber sind auch Spuren der römischen Reichskunst vorhanden. Die gesprengten Giebel, die Verwendung von Triumphbogenmotiven, der profilierte Bogen, die Arkaden der Nebenschiffe einer Basilika, die Säulenstellung vor der Apsis, das sind wiederum Elemente der römischen barocken Reichskunst, die sich auch in Syrien eingebürgert hat. Es genügt ein Blick auf die Reste der reichsrömischen Architektur von Palmyra, Baalbek, Gerasa, Damaskus, um sich davon zu überzeugen, daß die erwähnten architektonischen Motive von Kalat Siman und anderen syrischen Anlagen von diesen Bauten entlehnt und dem neuen Baustil angepaßt wurden (vgl. das Triumphbogenmotiv in Gerasa, den gesprengten Giebel in Damaskus, die Fensterrahmen des Zeustempels in Gerasa).

Farbtafel III Rom. Santa Maria Maggiore. Aus dem Mosaikfries des Langhauses. Geschenk Melchisedechs an Abraham. 4. Jh.

Daß auch der östliche Altarraum mit der Apsis und den beiden Altarnebenräumen (Prothesis, Diakonikon) in antiken Bauten vorgebildet war, beweisen das Tychaion in Is-Sanamen aus dem Jahre 191 n. Chr. oder der Tempel in Slém; allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, daß wir es in den antiken Denkmälern mit einem quadratischen, mit Säulen oder Halbsäulen geschlossenen Hof und nicht mit einer dreischiffigen, längsgerichteten Basilika zu tun haben.

Außer der größten und prunkvollsten Anlage in Kalat Siman gehören auch Kalb Lauzeh, Dêr Termanin und die Bizzoskirche in Ruweha zu dem sog. Kathedralentypus. Obwohl die letzte Anlage bereits im Süden Syriens liegt (Djebel Rîha), gehört sie dem sog. Kathedralenstil an.

Im Außenbau fallen alle drei Bauten durch einen reichen Fassadenschmuck auf. Es sind Turmfassaden, die uns zum ersten Male in den syrischen Basiliken entgegentreten, aber nicht Turmfassaden im Sinne der westeuropäischen, romanischen oder gotischen Kathedralen, sondern eher vorspringende, fassadenartige Eckkrisalite, die sich über der Vorhalle befinden und das mittlere Giebfeld nicht überragen (Fig. 18 und Fig. 19). Am selbständigsten entwickeln sie sich in der Bizzoskirche in Ruweha. Gekrönt werden sie, ebenso wie das Mittelschiff, von einem geschlossenen Giebel. Diese Giebelbekrönung geht ebenfalls auf die antike Tempelarchitektur zurück. Die Eckkrisalite sind von Fenstern durchbrochen, während sich zwischen ihnen eine Terrasse befindet, die entweder offen oder — wie in Dêr Termanin — mit einer auf Säulen ruhenden, antiken Gebälkordnung geschmückt ist. Der Haupteingang ist mit einem reichprofilierten, rundbogigen Hauptportal versehen. Am einfachsten ist die Fassade von Kalb Lauzeh, am stärksten »antikisierend« durch die Säulenstellungen und horizontale Stockeinteilung die Fassade von Dêr Termanin, während Ruweha eine stark aufgelockerte Fassade mit drei monumental gedachten Portaleingängen und »turmartig« aufstrebenden Eckkrisaliten besitzt.

Der antikisierende Charakter der Fassade in Ruweha kommt in dem horizontalen Gebälk, das die Entlastungsbogen der Nebenportale überschneidet, zum Ausdruck. Andererseits spiegelt sich die Überwindung des strengen hellenistischen architektonischen Aufbaus der Fassaden in den offenen Entlastungsbogen der Nebenportale, der scharfen Knickung des Bogens des Hauptportales an beiden Seiten, der flachen vereinfachten Profilierung und Locke-

Fig. 18 Ruweha (Syrien). Bizzoskirche. Fassade



rung der turmartigen Eckbauten (Eckrisalite). In dieser Hinsicht ist die Fassade der Bizzoskirche in Ruweha wohl die fortschrittlichste Schöpfung unter den sog. Kathedralenanlagen.

Die Apsisdekoration der Anlagen von Der Termanin und Kalb Lauzeh schließt sich der Ostapsis von Kalat Siman an. In Kalb Lauzeh ist die Ähnlichkeit am größten. Zwei Reihen von übereinandergestellten Säulen, die eine ausgesprochen tragende und plastische Funktion erfüllen, schmücken die Apsis. Es fehlen nur die Einzelsockel, auf denen die Säulen aufruhcn, und der reich ausgebildete »Bogenfries« oben.

Die Innenraumgestaltung von Der Termanin lehnt sich an den Typus der Säulenbasilika von Kalat Siman an, während Kalb Lauzeh und Ruweha Pfeilerbasiliken bilden. In beiden Fällen ist jedoch der Eindruck eines »schönen, geschlossenen substantialen Raumes« bezeichnend, im Gegensatz zur weströmischen Auflösung der Wände durch Mosaiken. Die spätantike, aufgelöste Raumauffassung konnte sich hier nicht voll durchsetzen.

Noch stabiler, wuchtiger ist die Raumwirkung der beiden Pfeilerkirchen in Kalb Lauzeh (Fig. 20) und Ruweha. Drei schwere, monumentale Bogen ruhen auf massigen, schwerfälligen Pfeilern. Die leichte »kulissenartige« Behandlung der Nebenschiffswände einer altchristlichen Basilika hat sich in eine geballte Wucht von schwerlastenden Bogen verwandelt. Es herrscht hier beinahe eine atemberaubende Beklemmung, und die Wucht der Bogen sprengt nahezu den kleinen Raum.

Wie stark die Straffheit der antikisierenden Wandgliederung zugenommen hat, beweist die Innenwirkung von Kalb Lauzeh. Der Triumphbogen ist mit kannelierten Pilastern und einem reich und plastisch profilierten Bogen versehen, die Archivolten der Bogenarkaden des Hauptschiffes sind profiliert und durch eine betonte Kapitellzone von den Pfeilern getrennt. Noch antiker mutet die Gliederung der oberen Fensterwand an, wo Säulchen

Fig. 19 Kalb Lauzeh (Syrien). Fassade



auf Konsolen ruhen und die Querbalken des Holzdaches tragen. Das antike Verhältnis von Säule und Gebälk wurde hier auf die Dachkonstruktion einer altchristlichen Basilika übertragen!

Für die subtilen Vorgänge des Meßopfers, auf das die Hauptschiffe vorbereiten sollen, ist diese Formensprache zu kraftvoll und macht den Eindruck, daß die Formen von provinzialrömischen Nutzbauten zu unmittelbar auf eine Basilika übertragen worden sind. In Ruweha kommt noch dazu, daß die zwei mittleren Pfeiler mit Querbogen versehen wurden und dadurch der fließende Rhythmus einer altchristlichen Basilika aufgehoben wurde. Das Mittelschiff zerfällt in drei »Einzeljoche«, wiederum ein Rückfall ins Antike, wo jede fließende rhythmische Auflösung des Raumes zugunsten der Zersplitterung in klar überschaubare Räume geopfert wurde. Auch das Überhandnehmen von Seiteneingängen beweist, daß die der weströmischen Basilika innewohnende Tendenz der Tiefenwirkung eine Abschwächung erfährt.

Es ist wahrscheinlich, daß diese neue Form der Pfeilerbasilika aus Mittelsyrien stammt (Beyer). Jedenfalls weist eine Reihe von Anlagen Mittelsyriens diese Pfeilerform auf (Apostelkirche in I'djâz, Ende des 4. Jh., Kathedrale in Kerratin, zweite Hälfte des 5. oder Anfang des 6. Jh., Kathedrale Il Anderin usw.).

Eine selbständige Gruppe von Basiliken bildet das Haurângebiet südlich von Damaskus. Hier hat sich aus dem herrschenden Typus der Querbogenkirchen ein Typus herausgebildet, der sich von der altchristlichen Basilika am weitesten entfernt. Zwei Faktoren haben die Form der haurânischen Querbogenkirchen geprägt: das Vorkommen von hartem Basalt und der Mangel an Holz, ferner die Verwendung der römisch bestimmten Bogenarchitektur. Der Bogen ist das eigentliche Element der haurânischen Architektur. Morphologisch gesehen entfernt sich die haurânische Querbogenkirche von der altchristlichen Basilika durch das Aufgeben der Säulenarkaden, der Überhöhung des Mittelschiffes und der Tiefenausdehnung. Im Grunde genommen ist damit auf die entscheidenden Elemente der altchristlichen Basilika verzichtet worden.

Am weitesten ist in dieser Hinsicht die Basilika von Tafha gegangen. Der Grundriß nähert sich einem Quadrat, alle Schiffe sind mit Querbogen überspannt, die in dichten Reihen den Raum überwölben. Die Zwischenräume der Querbogen sind sowohl im Hauptschiff als auch in den Emporen mit horizontal aufliegenden

Steinplatten bedeckt. Als kastenartige Blockbauten erscheinen diese Kirchen nach außen, schmucklos mit kleinen schlitzartigen Fenstern versehen, mehr Trutzburgen als sakralen Gebäuden ähnlich. Einzig der angebaute Turm und die Apsis verleihen der Anlage in Tafha den Schimmer einer christlich-sakralen Architektur.

Noch befremdender ist das Innere. Zwar ist eine gewisse rhythmische Abfolge der Querbögen im Hauptschiff und in den Nebenschiffen vorhanden, aber immer wieder stößt das Auge auf die

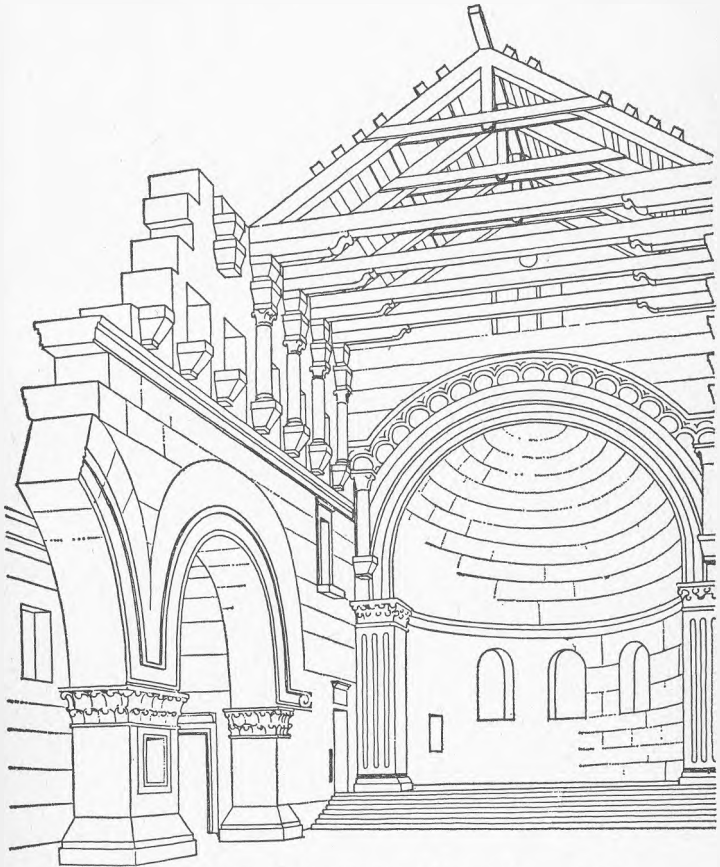


Fig. 20 Kalb Lauzeh (Syrien). Blick in Hauptschiff und Apsis

Querschiffwände, die sich über den Querbogen erheben und die eine fließende Tiefenwirkung nicht aufkommen lassen. Es entstehen vielmehr »Durchblicke«, wie durch eine Reihe von Pforten wird das Auge in die Tiefe geleitet, ohne jedoch einen einheitlichen Raumeindruck zu gewinnen. Es ist im Grunde genommen eine Tiefenbewegung, die immer wieder ins Stocken gerät.

Diese für die altchristliche Basilika ungewohnte Raumgestaltung finden wir in römischen Anlagen Haurâns, wie etwa in der Bauanlage in Shakka. Es fehlten hier nur die Apsis und der Turm.

Aber außer diesen reinen haurânischen Querbogenkirchen gibt es andere, die als Einraumkirchen mit Querbogen bezeichnet werden können (Julianoskirche aus dem Jahre 344 und Masechoskirche in Umm-idj-Djimal), oder dreischiffige Pfeilerbasiliken mit erhöhtem Holzdach über dem mittleren Schiff, die also eine gewisse Annäherung an die altchristliche Basilika zeigen (Numerianoskirche in Umm-idj-Djimal), oder schließlich Anlagen, bei denen Säulen auf Arkaden die Schiffe trennen, wie die Klaudianoskirche in Umm-idj-Djimal. Aber auch in der letzten, ins Basilikale umgesetzten Kirchenanlage verbindet ein horizontaler, gleich hoher, haurânischer Deckenabschluß alle Schiffe.

Die haurânischen Fassaden unterscheiden sich von den nord-syrischen nicht nur durch ihre Schmucklosigkeit, sondern auch durch eine stärkere Verarbeitung griechischer Tempelfassaden. Die Fassade der Numerianoskirche in Umm-idj-Djimal repräsentiert am besten diesen Typus. Es herrscht der horizontale Aufbau und die Säule vor, unten befindet sich ein Säulenporticus mit horizontalem Abschluß, oben liegt horizontales Gebälk auf Säulen und Mauerpfeilern. Nur in der Mitte ist ein, der römisch-hellenistischen Architektur entnommener, gesprengter Giebel übernommen worden.

Einen fremden Einfluß verrät die ursprünglich antike Anlage des »Palastes« zu Kanavât. Antik ist sowohl der dreipaßartige Apsidenabschluß als auch die große Doppelanlage mit zwei geschlossenen Säulenhöfen, Apsis und zwei Nebenräumen. Später, in der altchristlichen Periode, wurde diese Hofanlage in eine haurânische Querbogenkirche umgewandelt und daneben eine neue Querbogenkirche errichtet.

Außerhalb Syriens können Einwirkungen in Mesopotamien festgestellt werden. Die Sergiuskirche in Rusapha, die im 6. Jh. entstanden ist, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit syrischen Anlagen,

und zwar des Kathedralentypus (Kalb Lauzeh, Ruweha); auch hier waren ursprünglich drei Längsbogen vorhanden, die auf kreuzförmigen Pfeilern ruhten. Wir finden auch eine Zersplitterung des einheitlichen Mittelschiffraumes durch Querbogen, die am ehesten an Ruweha erinnern. Die antikisierende Ornamentik überträgt sich auch auf den Außenbau, wo ursprünglich ähnliche, auf Konsolen ruhende Säulchen die Dachkonstruktion getragen haben, wie sie in Kalb Lauzeh im Innenbau aufgetreten sind (Fig. 21). Die zwischen den Arkaden eingestellten Säulen, auf denen niedrigere Arkaden ruhen, müssen höchstwahrscheinlich später eingebaut worden sein. Sie verleihen der Anlage einen mehr basilikalen Charakter.

Die antikisierenden Tendenzen in der Gliederung der Wände der Portale, der Ausschmückung der Archivolten, der Kapitelle usw. sind in Rusapha nicht nur in der Basilika, sondern auch in den profanen Stadtbauanlagen stark ausgeprägt und beweisen, daß alle diese Gebiete als Ausläufer der großen hellenistischen Metropolen, in denen sich die hellenistisch-römische Architektur mit den neuen christlichen Tendenzen verschmolzen hat, bezeichnet werden müssen. Darin liegt auch der Unterschied zu den weströmischen Gebieten, wo diese hellenistische Note durchaus fehlt.

Diese Tatsachen und die Entstehungszeit sprechen dafür, daß die Entwicklung der altchristlichen Basilika im Westen von diesen östlichen Anlagen in Syrien und Mesopotamien unabhängig ist. Dasselbe gilt für Kleinasien. Die Küstenländer schließen sich eher an die über Konstantinopel weitergeleitete und umgeformte mo-

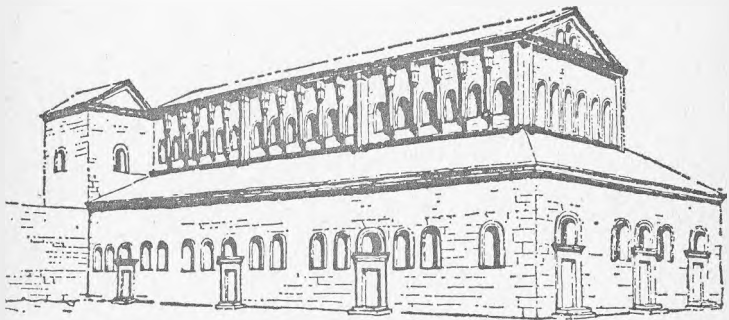


Fig. 21 Rusapha (Mesopotamien). Sergiusbasilika. 6. Jh. Rekonstruktion

numentale Basilika mit Querschiff an (z. B. die Basilika in Perge, Pamphylien, oder Sagalassos Nr. 2, Pisidien, die dem erhaltenen Typus von Philippi und der Demetriusbasilika in Saloniki entsprechen) oder weisen den einfacheren Typus einer Pfeiler- (Basilika in Kremna, Pisidien) oder Säulenbasilika auf.

Die innerkleinasiatischen Anlagen sind durch die Basiliken in Bim-bir-Kilisse vertreten. Wir haben es hier mit einer Reihe von tiefgerichteten, mit Vorhallen und Emporen versehenen Basiliken zu tun. Es sind auch Ansätze zur Fassadenbildung vorhanden (Ramsay-Bell Nr. 32). Von den syrischen unterscheiden sie sich durch Schmucklosigkeit und Mangel an plastischer und antikisierender Ornamentik. Einige von ihnen sind mit Tonnengewölben versehen. Die Überwölbung, die Emporen und eine flache Behandlung der Dekoration würden auf eine spätere Entstehungszeit (5.-6. Jh.) und auf Konstantinopel hinweisen, also gerade das Gegenteil von dem, was man früher angenommen hat (Strzygowski).

Sonderstellung der altchristlichen Basilika in Nordafrika

Die afrikanischen Basiliken nehmen insofern eine Sonderstellung innerhalb der Geschichte der weströmischen Basilika ein, als sie eine Verschiedenheit der Bauformen aufweisen, die wir sonst in keiner anderen Provinz vorfinden. Das will nicht heißen, daß ihnen nicht die Urform der Basilika zugrunde liegt, aber die Abwandlungen sind sehr abwechslungsreich. Wir finden dort sowohl die einfache saalartige Form mit eingestellten Säulen, wie in Aquileja oder Parenzo (Bordj-Steh), drei-, fünf- oder mehrschiffige Basiliken mit eingezogener oder vorspringender Apsis, als auch dreischiffige Pfeilerbasiliken.

Aber neben diesen, mit anderen Gebieten gemeinsamen Formen, finden wir auch solche, die woanders nicht auftreten und eine lokale, nordafrikanische Sonderbasilika bilden. Zu diesen gehören Basiliken, die mit einer überdimensionierten Apsis abschließen, die entweder eine saalartige (Bin ben Zireg), eine dreischiffige (Ouled Agla) oder eine neunschiffige Basilika (Damus el Carita) zusammenfaßt. Man hat diese Apsis mit den römischen nordafrikanischen Platzanlagen in Zusammenhang gebracht, und es unterliegt keinem Zweifel, daß die monumentalste dieser Apsiden in Damus el Carita an die Exedra eines römischen Forums erinnert (Fig. 22).

Eine weitere Besonderheit der nordafrikanischen Basiliken ist die Vielschiffigkeit, die für Kathedralanlagen bezeichnend ist (neunschiffige Kathedralen in Tipasa und Damus el Carita). Wir stehen da vor einem Wald von Stützen, wobei abwechselnd Pfeiler und Stützen (Tipasa) oder nur Pfeiler (Damus el Carita) verwendet wurden. Eine weitere Neuerung im Vergleich mit der allgemein verbreiteten Form der altchristlichen Basilika sind die Stützen. Wir finden in den afrikanischen Basiliken besonders stark ausgebildete Stützen, wie etwa Doppelsäulen in der Kathedrale zu Timgad oder Pfeiler mit vorgestellten Säulen in der Klosterkirche in Tebessa.

In Tebessa entstehen schwerfällige Doppelstützen und Doppelbogen, die eine besonders schwere Decke zu tragen haben. Es wäre möglich, daß diese schwerfällige Form von Stützen einem Umbau und Erhöhung der Basilika zuzuschreiben wäre (5. Jh.). Es fällt auch die Monumentalität und der antikisierende Charakter der ganzen Anlage auf (monumentaler Treppenaufgang im Westen). Die Klosteranlage mit Befestigungen stammt aus byzantinischer Zeit.

Es gibt auch Anlagen mit Doppelapsiden (z. B. die Basilika in Orléansville). Aber während die fünfschiffige Basilika mit der Ostapsis aus dem Jahre 325 stammt, wurde die Westapsis erst im Jahre 375 dazugebaut, als Grabanlage für den hl. Reparatus. Die Form der gegenüberliegenden Apsiden hat Vorbilder in der römischen Architektur Nordafrikas, z. B. in der Basilica Severiana in Leptis Magna aus dem Jahre 220.

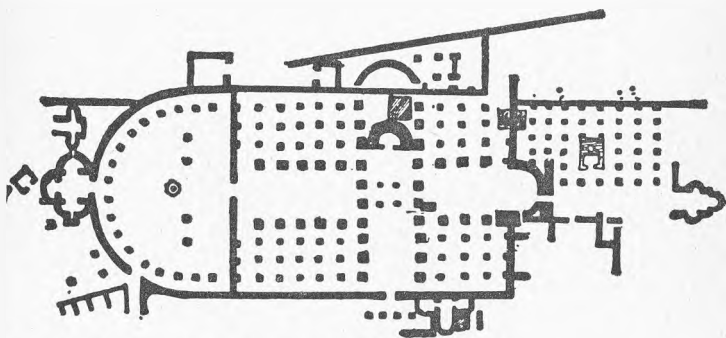


Fig. 22 Damus el Carita (Nordafrika). Grundriß

Auffallend ist, daß ausgesprochene Querschiffanlagen fehlen. Die afrikanischen Basiliken haben mit ihren lokalen Besonderheiten keinen Einfluß auf die weitere Gestaltung der altchristlichen Basilika ausgeübt; ihrer Formgestaltung nach gehören sie zum Westen und weisen nicht die antikisierenden Tendenzen der Basiliken im Osten des Reiches auf. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß die Vielschiffigkeit der altchristlichen Basilika in Nordafrika, die ihre Stilparallele in der ägyptischen Tempelarchitektur besitzt, die Raumgestaltung der islamischen Architektur in Spanien (Moschee in Córdoba) angeregt hat.

DIE PLASTIK

Die altchristliche Plastik zeigt einen ausgesprochenen sepulkralen Charakter, sie diene nicht der diesseitigen Verherrlichung des Menschen, sondern bereite ihn durch jenseitige Vorstellungen auf das ewige Leben vor. Daraus ist auch ihr ganzer Charakter abzuleiten. Keine Einzelfigur, keine Freiplastik, sondern ein mehr oder weniger plastisches Relief, das die Wände der Sarkophage umgibt, bildet den Hauptbestandteil der altchristlichen Plastik.

Ohne Zweifel knüpft die altchristliche Plastik hier an das spätantike Relief an. Das optisch aufgelöste, die dreidimensionalkörperliche Wirkung der Plastik weitgehendst einschränkende, spätantike Relief bildet somit die Grundlage, aus der sich die altchristliche Sarkophagplastik entwickelt.

An einer Reihe von Sarkophagen können wir die Formenentwicklung dieser Sarkophagplastik in folgender Stilreihenfolge festsetzen:

1. kastenartige Sarkophage mit streifenartiger Anordnung der Darstellungen in einer Zone;
2. kastenartige Sarkophage mit streifenartiger Anordnung der Darstellungen in zwei Zonen übereinander;
3. riefelartige und wannenförmige Sarkophage;
4. architektonisch gestaltete Sarkophage mit architektonisch gefaßten Einzelszenen in einer Zone (Säulensarkophage);

5. architektonisch gestaltete Sarkophage mit architektonisch umrahmten Einzelszenen in zwei Zonen übereinander (Säulensarkophage);
6. architektonisch gestaltete Sarkophage mit Nischen, in denen sich Einzelfiguren befinden. Eine Abwandlung dieser Art bilden die sog. Baumsarkophage, bei denen Bäume mit ihren Blätterkronen die Säulen ersetzen.

Das wären die wichtigsten Sarkophagformen, neben denen es noch verschiedene Abwandlungen und Mischformen gibt.

Die tiefe Wandlung liegt in dem Übergang von einer kastenartigen, architektonisch ungeformten Sarkophagform zu einer immer klarer gestalteten, architektonisch bestimmten. Hier gibt es unzählige Übergangsformen. Diese Wandlung hängt auch mit einem veränderten Verhältnis zur antiken Plastik zusammen.

Während die kastenartigen, architektonisch ungeformten Sarkophage sich an die spätantike Plastik anlehnen und diese in der Auflösung der plastischen Werte übertreffen, treten in den architektonisch durchgeformten Sarkophagen mittelrömische Tendenzen in Erscheinung, so z. B. in der architektonischen Struktur des Sarkophages der Villa Borghese in Rom. Aber nicht nur die äußere Grundform der Sarkophage verändert sich, sondern auch die Reliefbehandlung. Bevor man jedoch verschiedene Phasen des Reliefstiles unterscheidet, muß die Frage der Entstehung der ältesten altchristlichen Sarkophage geklärt werden.

Die ältesten altchristlichen Sarkophage

Zu den ältesten altchristlichen Sarkophagen gehören die Sarkophage aus der Via Salaria in Rom, La Gayolle in Brignoles, der Kindersarkophag aus Ravenna und der aus Santa Maria Antiqua in Rom. Sie werden um die erste oder in die zweite Hälfte des 3. Jh., etwa zwischen 250 und 280, gesetzt (Gerke).

Wenn man jedoch alle vier Sarkophage miteinander vergleicht, dann fallen erhebliche Unterschiede sowohl stilistischer als inhaltlicher Art auf. Während die Sarkophage in der Via Salaria und in Gayolle stilistisch und inhaltlich miteinander verwandt sind, stehen sich die Sarkophage in Ravenna und Santa Maria Antiqua zwar stilistisch nahe, thematisch jedoch können Abweichungen festge-

stellt werden. Inhaltlich fällt der Sarkophag von Santa Maria Antiqua aus dieser Gruppe ganz heraus.

Alle Sarkophage setzen die Tradition des antiken Philosophen- oder Autorensarkophages, wie er uns etwa in dem Philosophensarkophag der Villa Torlonia in Rom aus dem Jahre 250 entgegentritt, fort (Abb. 6). Am nächsten steht dem antiken Philosophensarkophag der aus der Via Salaria (Abb. 7). Nicht nur die Widderprotomen, sondern auch die geschlossene Figurenkomposition mit den an den Enden sitzenden Figuren erinnern auffallend an antike Sarkophage, die man am ehesten in die erste Hälfte des 3. Jh. ansetzen würde. Die Kopf- und Gewandbehandlung würde man vor 250, der Zeit der Entstehung des Torloniasarkophages, setzen. Die Behandlung der Köpfe, die fein plissierten Gewandfalten, entbehren noch der durch Licht und Schatten auflösenden Tendenz, die um die Mitte des Jahrhunderts sich bemerkbar macht. Auch das Motiv des lesenden Mannes links und der sitzenden Frau rechts, mit einer Rolle in der Hand, ist von antiken Philosophen- oder Autorensarkophagen (Torlonia, sog. Sarkophag des Plotin, Rom, Lateran) entlehnt worden.

Was jedoch zu denken gibt, ist die Verbindung dieses ausgesprochen antiken Charakters des Sarkophages mit christlichen Darstellungen des Guten Hirten und der Orantin, welche die Mitte des Sarkophages einnehmen. Man fragt sich, ob christliche Darstellungen inmitten eines durchaus heidnisch konzipierten Sarkophages nicht einen Widerspruch bilden. Um diese Zweifel zu widerlegen, müßte nachgewiesen werden, daß der Gute Hirte eine ausschließlich christliche Darstellung bildet und weiter, daß die neben ihm stehende, aber später ergänzte Figur (Hände) wirklich eine Orantin ist. Sicher ist, daß sie hier nicht in der später üblichen christlichen Orantenform mit nach oben emporgehobenen Händen dargestellt wurde, sondern als hinweisende und durch Gesten zwischen den einzelnen Figurengruppen verbindende Gestalt.

Was den Guten Hirten anbelangt, so tritt er in der antiken Plastik ebenfalls in Zusammenhang mit einer bukolischen Landschaft mit Schafen in den Endymionsarkophagen auf und könnte ähnlich wie die Darstellung von Amor und Psyche in den antiken Prometheussarkophagen oder in der Jahreszeitensymbolik der antiken Sarkophage, die damals tief verbreitete Sehnsucht nach jenseitigen »elysischen« Vorstellungen der antiken Kunst zum Ausdruck gebracht haben. Wir wissen, daß er dann von der christlichen

Kunst übernommen und mit einem neuen Inhalt in Verbindung gebracht wurde. Die Entscheidung ist in solchen Fällen schwer zu treffen, aber die in die erste Hälfte des 3. Jh. fallende Entstehungszeit unseres Sarkophages, die durch stilistische Gründe unterstützt wird, mahnt zur Vorsicht.

Anders allerdings ist der Figurenstil des Sarkophages in Gayolle. Auch er gehört dem Typus der antiken Philosophensarkophage an, aber gegenüber der Feinheit des Stiles in dem Sarkophag aus der Via Salaria ist hier die Behandlung der Gewandung, der Hände gröber; die viel stärkere Licht- und Schattenmodellierung, ferner die frontale Stellung der Figuren und die typische Handhaltung der Orantenfigur sprechen eher für einen christlichen Ursprung dieses Sarkophages, der stilistisch in die Zeit des ausgehenden 3. Jh. passen würde.

Die beiden anderen Sarkophage, d. h. der Kindersarkophag aus Ravenna und der Sarkophag aus Santa Maria Antiqua in Rom, stehen sich stilistisch am nächsten. Die Licht- und Schattenmodellierung ist gegenüber den beiden ersten Sarkophagen weitaus gereifter, in dieser Hinsicht ist der ravennatische Sarkophag noch entwickelter als der von Santa Maria Antiqua. Thematisch dagegen steht der Sarkophag von Ravenna den antiken näher als dem von Santa Maria Antiqua. Die ganze Autorendarstellung, der sitzende lesende Mann mit der ihm gegenüberstehenden Muse, dann die zwei daneben stehenden Figuren, links ein Mann mit einer Rolle und eine mit einer Hand akklamierende weibliche Figur, muten recht antik an. Nur der Gute Hirte gehört zum christlichen Darstellungsrepertoire, bzw. er wurde aus der antiken Kunst übernommen. Es fehlt auch nicht an Stimmen, die diesen Sarkophag als antik-heidnisch bezeichnet haben (Weigand).

Sicher christlich ist dagegen der Sarkophag aus Santa Maria Antiqua (Abb. 8). Von den antiken Philosophensarkophagen ist nur noch der lesende Mann in der Mitte entlehnt worden. Er sitzt nun zwischen der Orantin und dem Guten Hirten. Ganz eindeutig christliches Gepräge aber haben die beiden Szenen rechts und links von der Mitte. Rechts ist eine Darstellung der Taufe Christi, links die Jonasszene dargestellt (in drei Phasen). Zum ersten Male also ist hier im Typus des christlichen Philosophensarkophages das Alte und Neue Testament (typologisch) in Gegenüberstellung dargestellt.

Auch in diesen beiden Darstellungen sind Entlehnungen aus der antiken Plastik feststellbar. Der liegende Jonas ist antiken En-

dymionsarkophagen, Johannes der Täufer antiken Philosophengestalten verpflichtet. Aber wie gesagt, von den christlichen Philosophensarkophagen ist der aus Santa Maria Antiqua am eindeutigsten christlich. Die Gegenüberstellung der Szenen aus dem Alten und Neuen Testament und der Stil der Figuren (Köpfe, Gewandung) erinnern an den Hippolytsarkophag in Spalato, so daß wir ihn um oder knapp nach 300 datieren können.

Aus dieser Zusammenstellung ist zu entnehmen, daß die christlichen Philosophensarkophage nicht bis in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts zurückreichen, sondern viel später angesetzt werden müssen.

Die altchristliche Sarkophagplastik im 4. Jahrhundert

Die Wandlung der altchristlichen Sarkophagplastik im 4. Jh. vollzieht sich in drei Etappen. Ein impressionistischer Reliefstil wird von einer aufgelösten, die Fläche in Licht und Schatten zerglegenden Behandlung des Reliefs abgelöst. Die letzte Phase bildet die antikisierende Tendenz des sog. »schönen Stils«.

Ein Hirtensarkophag des Lateranischen Museums (Nr. 150) vertritt am besten die vorkonstantinische impressionistische Phase, mit der weichen Reliefbehandlung, den sanften Übergängen von Licht und Schatten und mit einer einheitlichen Raumgestaltung neben einem staffelartigen Übereinander von Figuren (Abb. 9).

Die auflösenden Tendenzen des 4. Jh. werden durch mehrere Sarkophage vertreten. Die Einheit des Raumes wird in dem Jonasarkophag des Lateranischen Museums (Nr. 119) durch die Zweizonigkeit des Sarkophages aufgelöst. Nur auf der rechten Seite ist die Landschaft nicht zerschnitten worden. Die abrupte Aneinanderreihung von biblischen Szenen im oberen Fries oder gar die Einstreueung von alttestamentlichen Darstellungen ohne jeden Zusammenhang mit der Landschaft (Arche Noahs rechts) beweisen, daß die Einheit des Raumes der »impressionistischen« Phase zu zerbröckeln beginnt. Hier stehen wir am Anfang der Entstehung der konstantinischen Friessarkophage.

Die durch Licht und Schatten auflösende Behandlung der Relief-
fläche, die mit der Decennalienbasis am Forum in Rom um 303/4

beginnt und sich im Triumphbogen Konstantins fortsetzt, findet ihren Niederschlag in dem geriefelten Hirtensarkophag des Konservatorenpalastes.

Beide auflösenden Tendenzen treten in einer geschlossenen Gruppe konstantinischer ein- oder zweizoniger Friessarkophage in Erscheinung. An Stelle der Raumeinheit treten dichtgedrängte Figurenszenen ganz abrupt nebeneinander auf. Der Hauptakzent liegt nun auf den Vorgängen aus dem Alten und Neuen Testament. Es ist daher kaum anzunehmen, daß das zweizonige polychrome Sarkophagfragment des Thermenmuseums um 270-280 entstanden ist und als Prototyp der konstantinischen Friessarkophage bezeichnet werden kann (Gerke). Es macht vielmehr den Eindruck eines plumpen provinziellen Nachzüglers aus dem 4. Jh.

Den Ausgangspunkt des Figurenstils der frühkonstantinischen Sarkophage bildet die flächig-optische Auflösung der Reliefoberfläche, die wir an dem geriefelten Hirtensarkophag des Konservatorenpalastes beobachtet haben, tiefe schattige Furchen bilden die Gewandfalten. Die Figuren verlieren ihre plastische Modellierung und wirken flächig, wie z. B. im Sarkophag des Valerius und der Adelfia aus Syrakus. Die Umrisse der Figuren wirken massig, oft plump, die Bewegungen eckig, die Standmotive labil. Es tritt auch eine »sinnvolle Disproportionierung« der menschlichen Körperglieder auf. So sind die Hände, welche bedeutende Handlungen vollziehen, betont übergroß gestaltet. Die psychische Verbindung der Figuren untereinander ist auffallend lebendig (Abb. 11).

Einen Übergang zu den nachkonstantinischen Sarkophagen bildet der lateranische Sarkophag Nr. 135 (Fig. 13). Zwar ist die durch optische Furchen zergliederte Gewandbehandlung noch konstantinisch, aber immerhin schmiegen sich die Falten bereits enger an den Körper (Christusfigur), die Figuren haben ihre Massigkeit und klobige Plumpheit eingebüßt und sind viel schlanker geworden. Labil sind noch die Stellungen der Figuren. Der jugendliche Kopf Christi verrät bereits eine Neigung, den künftigen »schönen Stil« vorwegzunehmen.

Die letzte Phase schließlich gehört der nachkonstantinischen Periode an. Sie kann als antikisierend bezeichnet werden, d. h. sowohl reliefmäßig als auch stilmäßig. Reliefmäßig bedeutet diese neue Phase eine Lösung der menschlichen Figur von ihrer flächigen Gebundenheit. Die Figur befreit sich vom Reliefhintergrund und steht wie frei, raumumflossen vor ihm. Sie ist nun viel souveräner

in ihren Bewegungen und wird auch in Seitenansichten oder gar als Rückenfigur gezeigt.

Besonders auffallend ist diese Wandlung des Figurenstils an dem frühen Beispiel dieser Gruppe, dem lateranischen Sarkophag Nr. 55, dem sog. Zweibrüdersarkophag, der aus der Paulsbasilika stammt. Auch die konstantinische Faltengebung ist teilweise zurückgegangen, das Gewand steigert die plastische Wirkung der Figuren, obwohl die optischen, schattenbildenden Furchen noch nicht ganz aufgegeben sind. Wie stark räumlich die einzelnen Szenen wirken, beweist die Pilatuszene rechts oder das Doppelporträt der Verstorbenen. Es genügt ein vergleichender Blick auf das Porträt des Adelfiasarkophages, um die freiplastische Herausmodellierung, im Gegensatz zu einem ängstlichen Sichanschmiegen an die Fläche, am lateranischen Sarkophag festzustellen.

Ihren Höhepunkt erreicht diese antikisierende, nachkonstantinische Richtung in den beiden Prachtsarkophagen, dem Passionsarkophag des Konsuls Junius Bassus, aus dem Jahre 359, in den Vatikanischen Grotten und in dem lateranischen Sarkophag Nr. 174, der diese nachkonstantinische Phase abschließt. Die beiden Passionsarkophage bilden ein Glied in der Reihe von achtzehn römischen und gallorömischen Passionsarkophagen und stehen ungefähr am Ende dieser Entwicklung.

Ein früher Passionsarkophag (Lateran Nr. 171) bildet insoweit einen Vorgänger, als er eine architektonisch durchgebildete Form aufweist (Säulen, auf denen Giebel und gerades Gebälk aufruhend) und eine Verselbständigung der Figuren vom Reliefhintergrund vorbereitet. Verschieden dagegen ist die klobige, spröde, unerschmiegsame Gewandbehandlung. Verschieden ist auch die thematische Lösung. Die Mitte bildet das konstantinische Labarum mit darunter kauernden Soldaten als Symbol der Auferstehung, während in unseren Sarkophagen die Majestas-Domini-Darstellung das Thematische beherrscht. Diese Merkmale würden dafür sprechen, daß der Sarkophag in der spätkonstantinischen Zeit entstanden ist.

In dem Sarkophag des Konsuls Junius Bassus besitzen wir einen Prachtsarkophag, der sowohl durch seinen architektonischen Auf-

Farbtafel IV Ravenna. Baptisterium der Orthodoxen (Neobaptisterium, unter Bischof Neon - 440-458 - erbaut). Kuppelmosaik. Mitte: Taufe Christi. Ringsum: die zwölf Apostel

bau als auch durch den Figurenstil zu den hervorragenden stadtrömischen Sarkophagen gehört (Abb. 10). Was sich im Zweibrüdersarkophag aus der Paulsbasilika ansagte, hat hier seinen Höhepunkt erreicht: die volle, vom Hintergrund ganz losgelöste, freie Figurengestaltung bedeutet einen Bruch mit der konstantinischen Tradition. Die Figuren sind vollrund, plastisch dreidimensional, in Raumschichten sich überschneidend dargestellt. Die räumliche Wirkung wird noch dadurch gesteigert, daß die Einzelszenen klar durch die Architektur voneinander geschieden werden.

Es herrscht nicht mehr das unübersichtliche Durcheinander wie in den konstantinischen Sarkophagen. Ferner bilden die Figuren für sich geschlossene Gruppen. Neu ist auch die Gewandbehandlung. Hier ist der antike, mittelrömische Einfluß besonders stark, das Gewand ist keine nebensächliche Zugabe zur Figur, sondern gibt die Bewegungen und Funktionen des Körpers wieder. Es sind wiederum antike Gewandfiguren, die hier in Erscheinung treten, alles bloß Summarische, Massige, Plumpe ist überwunden worden.

Hier kann man, mit Sybel, tatsächlich von einer »christlichen Antike« sprechen. Ebenso souverän sind die Bewegungen, die Sitzmotive (Pilatus, Christus), der nackte menschliche Körper (Adam und Eva) wiedergegeben worden. Spätantik und konstantinisch sind die optische Auflösung der Architektur (unten noch stärker wie oben) und die schattenspendenden Raumvertiefungen, hauptsächlich in den unteren, nischenartigen Architekturzonen.

Als Neuerung muß auch die Behandlung der Köpfe bezeichnet werden. Gegenüber den vorhergehenden Sarkophagen bedeuten die Köpfe eine unendliche Verfeinerung. Diese beruht nicht nur in der charaktermäßigen Differenzierung und sorgfältigen Durchbildung der Einzelform, sondern auch in der Vertiefung des Seelischen. Alles Brutale, Unmenschliche ist aus diesem Passionssarkophag verdrängt worden. An der Passion, die nicht als solche geschildert wird, es wird nur die Vorbereitung zur Passion (Abführung zur Richtstätte) dargestellt, sind alle Figuren seelisch beteiligt, sogar die Soldaten und die Schergen (Paulus-Petrus-Abführung) sind davon nicht ausgenommen.

Es ist nicht die Brutalität oder Teilnahmslosigkeit, wie bei den mittelalterlichen Passionssarkophagen, sondern die »compassio«, die seelische Teilnahme an der Passion, die hier wiedergegeben wird, so als ob die Soldaten oder Schergen volles Mitleid an dem Schicksal der künftigen Märtyrer zur Schau tragen würden. Mei-

sterhaft wird die unerschrockene, würdevolle Haltung Petri oder das etwas melancholische Sichergeben in das Schicksal bei Paulus wiedergegeben. Direkt lyrisch zu nennen ist der Gesichtsausdruck Christi in der Szene der Abführung. Es ist kein Sichaufbäumen, sondern eine resignierte Ergebenheit in das Schicksal. Es ist auch auffallend, daß die Handlung als solche auf ein Mindestmaß eingeschränkt wird (Abraham beim Opfer Isaaks, Pilatusszene, Hiobszene, Gefangennahme Christi, Petri); etwas lebendiger ist die Bewegung in der Darstellung der Abführung Pauli, aber im Vergleich mit mittelalterlichen Passionszenen ist auch diese Begebenheit ohne jede bewegte Drastik wiedergegeben worden.

Im allgemeinen herrscht eine geistige Note, die als milde seelische Aura, als ein sanftes, beinahe an Lyrismus grenzendes, passives Hinnehmen des Schicksals bezeichnet werden kann. Durch eine besondere Verfeinerung zeichnet sich der Kopf Christi aus. Mit seinen Locken, den regelmäßigen Zügen, dem kleinen Mund hat er etwas Apollonisches an sich. Er ist in allen Szenen jugendlich dargestellt worden, sowohl in der Szene der Gesetzesübergabe als im Einzug nach Jerusalem oder der Gefangennahme. Dieser Typus des schönen Christus ist von den klassischen Apollodarstellungen angeregt worden. Neu allerdings ist der vertiefte seelische Ausdruck, so als ob man bei der Darstellung Christi die körperlichen und seelischen Eigenschaften in verfeinertster Weise als Beweis der jugendlichen Unvergänglichkeit — der ewigen Jugend — darstellen wollte.

Der römische Passions Sarkophag (Lateran, Nr. 174) gehört zwar ebenfalls dem schönen Stil der römischen Stadtsarkophage an, aber es ist sicher nicht dieselbe Werkstatt, die uns im Junius-Bassus-Sarkophag entgegengetreten ist (Abb. 15). Die Figuren sind nicht mehr so frei vom Grunde losgelöst wie im Junius-Bassus-Sarkophag, eher ist eine Gedrängtheit der Figuren zwischen den einzelnen Interkolumnien feststellbar. Dagegen sind das Relief, die Faltenbehandlung, die Standmotive, die Körperwiedergabe noch um einen Schritt antikisierender wie beim Junius-Bassus-Sarkophag.

Hier hat die »christliche Antike« in der Sarkophagplastik ihren Höhepunkt erreicht. Zurückgegangen ist auch der Lyrismus im Gesichtsausdruck. Christus ist beide Male selbstbewußter, herrenmäßiger dargestellt worden. Klarer und gestrafter ist auch die ganze Komposition, die durch die Gesetzesübergabe bzw. Majestas-

darstellung besonders betont erscheint und die zukünftige Entwicklung vorweggenommen hat. Diese neuen Tendenzen sprechen dafür, daß bei unserem Sarkophag eine spätere Ansetzung, also nach dem Junius-Bassus-Sarkophag, angenommen werden muß.

Die Veränderungen innerhalb dieser nachkonstantinischen Sarkophage — vor allem die besondere Bedeutung der Gesetzesübergabe bzw. der Majestas-Domini-Darstellung — beweisen, daß sie nun mit der altchristlichen monumentalen Mosaikmalerei Hand in Hand gehen und die zukünftige Entwicklung vorbereiten. Die ravennatische Sarkophagplastik knüpft hier direkt an.

Eine Gruppe für sich bilden die gegen Ende des 4. Jh. entstandenen Stadttorsarkophage. Wir können hier zwei verschiedene Darstellungsarten unterscheiden: Stadttorsarkophage mit in der Mitte stehendem Christus und stehenden Aposteln und mit in der Mitte sitzendem Christus mit sitzenden Aposteln. Auf dem Mailänder Sarkophag von Sant' Ambrogio sind beide Darstellungen an den Breitseiten angebracht (Abb. 12).

Die mit Zinnen geschmückten Stadttore des Mailänder Sarkophags beziehen sich auf das himmlische Jerusalem. Die Mitte bildet Christus, erhöht, in einer Nische auf dem mystischen Evangelienhügel stehend. Dargestellt ist die Gesetzesübergabe, der bärtige Christus als Auferstandener. Die Apostel stehen, auf die Mitte bezogen, vor den Toren. Die Gewandung ist, wie in den Sarkophagen des schönen Stils, plastisch durchgebildet, als etwas Neues aber und in die Zukunft Weisendes tritt uns eine geschlossene, massige Kompaktheit der Einzelfigur entgegen. Zum erstenmal in der Sarkophagplastik begegnet uns hier ein Lämmerfries. Es ist nicht ausgeschlossen, daß bereits Einwirkungen der monumentalen Malerei festgestellt werden können.

An der Rückseite des Sarkophages ist der thronende bartlose Christus zwischen sitzenden Aposteln dargestellt, so daß wir es also mit einer repräsentativen Darstellung zu tun haben. Allerdings fehlen die üblichen Attribute der Herrschaft, wie wir sie in den Passionsarkophagen gesehen haben, dafür aber dehnt sich die Repräsentation über die ganze Breitseite aus.

Entscheidend ist, daß Christus nun im Mittelpunkt der Darstellung steht. Die Darstellungen verwandeln sich aus christologischen in christozentrische. Wie stark das Repräsentative den Erzählungsstil der konstantinischen Sarkophage verdrängt, beweisen die Darstellungen der Seitenwände (Abb. 14). Rechts ist die

Opferung Isaaks dargestellt und eine nicht näher erklärbare Szene, die Giebel sind mit christlichen Siegesemblemen geschmückt. Links finden wir die Himmelfahrt Elias, die sich vor einer Stadttorarchitektur abspielt, und ganz abrupt, ohne jeden Zusammenhang, eingestreut Noah in der Arche, die Gesetzesübergabe an Moses und unter der Quadriga des Elias eine winzig kleine Darstellung von Adam und Eva. Es ist hier besonders auffallend, wie diese ganz unzusammenhängend dargestellten Szenen als reine »Gedankenbilder« aufgefaßt werden und damit die aufs Abstrakt-Gedankliche eingestellte mittelalterliche Kunst vorbereiten. Im Giebel gelangt die Geburt Christi in heraldischer Gegenüberstellung, wiederum in verkürzter Bildersprache, zur Darstellung.

Der Deckel des Sarkophages ist mit einem Medaillon (Clipeus) mit dem Porträt des Verstorbenen — rechts davon die Anbetung der Magier, links die drei Jünglinge vor Nebukadnezar — geschmückt.

Eine annähernde Datierung dieser Stadttorsarkophage kann durch den Sarkophag des praefectus praetorio Flavius Gorgonius aus Ancona, der nach 384 entstanden sein dürfte, bestimmt werden.

Die Wandlung der Darstellungsinhalte

Die frühesten altchristlichen Philosophen- und Autorensarkophage gehen auf die antiken Philosophensarkophage zurück. Der lesende Mann wird übernommen, die inspirierende Muse wird durch die Orantin ersetzt. Es ist aber fraglich, ob der lesende Mann nun als der »christliche Philosoph« bezeichnet werden soll. Das ist jedenfalls eine Interpretierung, die des Beweises ermangelt. Nachdem in diesen ältesten christlichen Sarkophagen kein Porträt des Verstorbenen angebracht wurde, könnte man in den Darstellungen des sitzenden Mannes vielleicht eher, nach der Analogie der antiken Sarkophage (Plotinsarkophag), den Verstorbenen sehen. Den christlichen Inhalt bilden der Gute Hirte und die Orans, die nun den Verstorbenen umgeben und die christlichen Rettungssymbole darstellen.

Ebenso eng berühren sich spätantike und altchristliche Kunst in den Darstellungen von Jenseitsvorstellungen. Auch die spätantike Kunst hat bereits eine reiche sepulkrale Kunst mit Jenseitsvorstel-

lungen in antikem Geiste abgebildet, und an diese Darstellungen knüpft die altchristliche Kunst an. Bukolische Szenen erhalten in der spätantiken Kunst den Charakter von »elysischen Gefilden«, in die die anima übertragen wird, die Vergänglichkeit des irdischen Lebens wird durch Jahreszeiteneroten, Genien oder mythologische Darstellungen von Amor und Psyche, Tod und Geburt symbolisch in den Prometheussarkophagen (der eindrucksvollste im Kapitولينischen Museum) dargestellt. Unzählige antike Sarkophaginschriften sprechen vom jenseitigen oder vom ewigen Leben oder von einer Wiederbegegnung in diesem jenseitigen Leben.

Hier konnte die altchristliche Kunst anknüpfen. Das Mythologisch-Antike wird abgestreift, und die auf das Jenseits bezogenen antiken Szenen werden christlich umgewandelt.

Entscheidend im Gegensatz zu den antiken Sarkophagen ist die Tatsache, daß nun die altchristlichen Darstellungen einen Rettungscharakter erhalten. Bukolische antike Darstellungen verwandeln sich in Paradiesszenen, wo der Gute Hirte und die Orantin eine entscheidende Rolle spielen. (Sarkophag aus dem Lateranischen Museum, Nr. 150, Rom, Villa Medici, San Callisto.) Sie übernehmen die Rollen von Personifikationen der Rettung aus der Not, d. h. nach dem Tode: Der Gute Hirte, der die Lämmer in eine paradiesische Landschaft rettet und beschützt, die Orantin, die mit erhobenen Händen für das Seelenheil der Verstorbenen betet. Wir besitzen Paradieslandschaften mit dem Guten Hirten (Villa Doria-Pamphili) oder der Orantin als Mittelpunkt der Darstellung (Villa Medici).

Eine ausgesprochene Rettungssymbolik, gepaart mit paradiesischen Landschaften, ist für die frühesten altchristlichen Sarkophage charakteristisch: es ist die Rettung aus der Todesnot verbunden mit paradiesischen Jenseitsvorstellungen, die als bukolische Szenen aus der Spätantike entlehnt werden. Auffallend ist, daß diese Jenseitsvorstellungen und ihre Symbolik noch ganz allgemein gehalten werden, ohne eine direkte Beziehung zu konkreten christlichen Darstellungsinhalten. Gerade dieser allgemeine Charakter erschwert oft die Unterscheidung, ob wir es mit einer christlichen oder antiken Darstellung zu tun haben.

Die allgemeine Fassung der bukolisch wiedergegebenen Paradiesesvorstellung der frühen christlichen Sarkophage ist noch nicht christologisch, d. h. auf Christus bezogen. In dieser Hinsicht sind diese Sarkophage noch ganz neutral, sie begnügen sich mit der Dar-

stellung der die Rettung personifizierenden Figuren (Guter Hirte, Orantin). Dies kann man sich vielleicht so erklären, daß man zuerst an die bereits vorhandenen, antiken, dem Christentum nahestehenden Darstellungen anknüpfte und erst langsam die neuen, rein christlichen Darstellungen verarbeitet hat. Man muß bedenken, daß wir es mit einer ausgesprochenen Grabeskunst zu tun haben, bei der Jenseitsvorstellungen eine besondere Rolle spielten. Es ist auch verständlich, daß die antiken Darstellungen entmythologisiert werden mußten und daß man in erster Linie auf die allgemeinen, also letzten Endes »neutralen« Darstellungen aus der Antike zurückgegriffen hat.

Wie langsam sich die christologischen Darstellungen durchsetzten, beweist der Sarkophag aus Santa Maria Antiqua. Neben dem lesenden Mann stehen die Orantin und der Gute Hirte. Rechts und links davon befinden sich die Jonasszene und die Taufe Christi. Es ist nicht nur das Überwiegen der allgemeinen Rettungssymbole, sondern die an Christus vorgenommene Taufe, die ins Gewicht fällt. Es stehen zwar der Taufe, als mystisch-christlichem Lebensanfang, die Rettungssymbole nach dem Tode gegenüber, aber ein »aktives« Eingreifen Christi ist noch nicht vorhanden (Abb. 8).

Zuletzt ist die Schilderung der Begebenheiten für diese frühe Phase des altchristlichen Sarkophags bezeichnend. Die einzelnen Szenen sind ganz abrupt nebeneinandergereiht, die Vorgänge aufs äußerste in der Erzählung beschränkt. Es ist eine abstrakte Tendenz, die sich darin spiegelt, daß das natürliche Ambiente, das natürliche Geschehen auf ein Minimum reduziert erscheinen. Die Darstellung spricht nun nicht mehr nur die Sinne des Menschen an, sondern die Gedanken. Der Inhalt wird von seiner »sinnlichen Haut«, wenn man sich so ausdrücken darf, freigemacht und appelliert als solcher an den Beschauer. Diese Wandlung, die sich in der konstantinischen Zeit noch intensiver auswirkt, bildet später die Grundlage der ganzen altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst.

In den konstantinischen, spät- und nachkonstantinischen Sarkophagen nehmen die allgemeinen Jenseitsdarstellungen und Rettungssymbole (Guter Hirte, Orantin) ab, und der christologische Inhalt tritt in den Vordergrund. Die allgemeine Rettungssymbolik verwandelt sich in rein christologische Erlösungsdarstellungen. In den konstantinischen Sarkophagen tritt nun Christus als Erlöser und Wundertäter in den Mittelpunkt (Lateran, Sarkophag Nr. 135,

Adelphia aus Syrakus, Sarkophag aus Arles, Arkadensarkophag aus Leyden, Baumsarkophag aus Arles; vgl. Abb. 11 und 13).

Obwohl auch in diesen Sarkophagen der Gute Hirte und die Orans dargestellt werden, so bilden nun die Wunderszenen Christi das Hauptthema (die häufigsten Szenen sind: Kanaawunder, Blindenheilung, Ansage der Verleugnung, Heilung des Gichtbrüchigen, Hämorrhoidsa, Erweckung des Sohnes der Witwe, Einzug in Jerusalem). Neben diesen Wunderszenen Christi werden auch einzelne Wunder- oder Rettungsszenen aus dem Alten Testament dargestellt (Vertreibung aus dem Paradies, Quellwunder Mosis, Abrahams Opfer, Daniel in der Löwengrube, die Jünglinge vor Nebukadnezar usw.).

In der frühen nachkonstantinischen Zeit gibt es bereits Sarkophage, auf denen Christus die Mitte einnimmt (Lateran, Nr. 135) und die den Übergang zu einer Reihe von Sarkophagen bilden, wo entweder der ganze Sarkophag von dem segnenden Christus zwischen Aposteln eingenommen wird oder von dem thronenden Christus, aus dem sich dann die Majestasdarstellung herauskristallisiert.

Eine Gruppe für sich bilden die Passionssarkophage. Auch sie gehen auf die konstantinische Zeit zurück. Sie bilden den Höhepunkt der christologischen Sarkophage, und man kann eine ganze Reihe von verschiedenen Fassungen des Passionssarkophages verfolgen. Am Anfang steht höchstwahrscheinlich ein Christus-Petrus-Paulus-Zyklus mit einem Triumphkreuz als Labarum in der Mitte; dann gibt es Christus-Petrus- und Christus-Paulus-Zyklen, reine Christus-Zyklen und andere (Campenhausen). In einigen Passionssarkophagen sind neben den Passionsszenen — Christi, Petri und Pauli — auch alttestamentliche Darstellungen vorhanden (wie z. B. Opfer Abrahams, die Darstellung Jobs, Adam und Eva, Daniel in der Löwengrube im Junius-Bassus-Sarkophag, im Lateran, Nr. 174).

Die entscheidende Wandlung besteht darin, daß das Triumphkreuz (Lateran, Nr. 171) als Symbol der Auferstehung der frühen Sarkophage der Gesetzesübergabe und zuletzt der Majestasdarstellung weicht (Junius Bassus, Lateran, Nr. 174).

In den Passionssarkophagen mit dem Triumphkreuz, die wahrscheinlich in die frühkonstantinische Zeit zurückgehen, kommt das Siegreiche des Christentums in der konstantinischen Zeit zum Ausdruck.

In der offiziellen Anerkennung der christlichen Kirche durch den antiken Staat ist das Triumphale und Sieghafte enthalten, das nicht nur in dem Triumphkreuz, sondern auch in den Darstellungen des Sarkophages in Erscheinung tritt. Über den beiden äußersten Darstellungen des Lateransarkophags Nr. 171 (Pilatusszene, Kreuztragung durch Simeon von Kyrene) hängt der Lorbeerkranz als Emblem des Sieges. Noch eindringlicher wird die Gewißheit des Sieges in den beiden Passionszenen rechts und links vom Triumphkreuz betont. Links ist keine Dornenkrönung, die in der Passionsreihe erwartet würde, dargestellt, sondern ein Soldat hält einen Lorbeerkranz über das Haupt Christi. Aber auch Christus ist in stolzer Haltung, als ein Triumphator, dargestellt. In der Abführungsszene ist Christus segnend dargestellt; seiner hohen Mission bewußt, begibt er sich zur Stätte der Kreuzigung. Und zuletzt, alles überragend, ist das Triumphkreuz als höchster Sieg des Gottmenschen über den Tod durch die Auferstehung versinnbildlicht worden.

Es ist auffallend, wie in diesem und in den folgenden Passionsarkophagen die eigentliche Passion nicht zur Darstellung gelangt. Es ist doch letzten Endes ein antikes Empfinden, welches darin zum Ausdruck kommt: nicht das Martyrium als solches, sondern die Momente vor dem letzten Akt des Martyriums sollen dargestellt werden; nichts war für den noch antik empfindenden Menschen so schwierig darzustellen als die endgültige Absage an eine heroische Weltauffassung, nichts war so schwierig in der Kunst zu vermitteln als die Tatsache, daß der christliche Erlösungsglaube durch den Kreuzestod, d. h. den Tod, der für den antiken Menschen als der schmählichste galt, besiegelt worden ist.

Diese Idee sollte durch das Triumphale kompensiert werden. Es kommt in den früheren Sarkophagen noch stärker zum Ausdruck wie in den späteren, wo die Ergebenheit in das unvermeidliche Schicksal durch einen in der Antike noch kaum gekannten Anflug von Melancholie verbrämt wurde. Und zuletzt noch die Bedeutung der Gesetzesübergabe, die sich bald in eine Majestas Domini verwandelt. In einigen Passionssarkophagen wird Christus stehend auf dem mystischen Evangelienhügel dargestellt, zwischen je vier Aposteln, von denen Petrus die Gesetzesrolle übernimmt, während die anderen Apostel akklamierend oder mit Rollen in der Hand dargestellt wurden (Passionssarkophag in den Grotten von Sankt Peter in Rom und im Museum zu Arles).

Aber für die ganze zukünftige Entwicklung hat sich die Darstellung des thronenden und herrschenden Christus als fruchtbar erwiesen. Er kommt in den späten nachkonstantinischen Sarkophagen immer häufiger vor (Junius Bassus, Lateran, Nr. 174). Die Herrscherattribute bestehen nach der Gesetzesübergabe in dem Herrschen über den antik personifizierten Himmel (coelus). Die Steigerung des Herrschaftsmomentes kommt auch darin zum Ausdruck, daß es sich über immer mehr Felder erstreckt (Lateran). Auch die Haltung Christi verändert sich, sie wird strenger, selbstbewußter, überragender. Auch darin kommen neue Tendenzen des Christentums zum Ausdruck.

Es ist das hierarchische Prinzip, das mit der Ausbreitung des Christentums immer stärker in den Vordergrund getreten ist. Auch hier war die staatliche Hierarchie irgendwie vorbildlich, man vergleiche mit dem thronenden Christus unserer Passionsarkophagen den frontal thronenden Konstantin in der Largitioszene des konstantinischen Triumphbogens in Rom. Für die zukünftige Entwicklung ist auch die Herrschaft über den personifizierten Himmel (coelus) von Bedeutung. Es ist darin die Vorwegnahme der Idee der kosmisch-universellen Herrschaft Christi vorhanden. Die Idee des Pantokrators (Allherrschers), des Kosmokrators (Weltenherrschers) ist hier bereits enthalten, nur daß sie in den späteren Darstellungen die antike Personifikation des Himmels fallenläßt und den Himmel als ideale Landschaft wiedergibt.

Auch die Rettungssymbolik (Guter Hirte, Orante, Amor und Psyche, Jahreszeitsymbole) ist in den Passionsarkophagen gegenüber der Idee der Erlösung durch die Passion zurückgetreten. In dem Junius-Bassus-Sarkophag schmücken Jahreszeitendarstellungen mit Jahreszeiteneroten die beiden Seiten des Sarkophages. Eine Weintraubenernte ist auch an den beiden mittleren Säulen des Sarkophages dargestellt worden. Wenn man damit den sicher früher entstandenen Porphyrsarkophag in Santa Costanza in Rom vergleicht, dann merkt man den Unterschied. In Santa Costanza waren die weinlesenden und kelternden Erogen mit Pfauen und Lämmern das Hauptthema der Darstellung, also die alte, stark an die antike Grabmalkunst erinnernde Symbolik, in dem Junius-Bassus-Sarkophag tritt diese alte, noch recht allgemeine und neutrale Grabessymbolik dem christologischen Thema gegenüber ganz in den Hintergrund. Bei den späteren Sarkophagen, wie etwa dem Lateransarkophag Nr. 174, werden nun auch die Abseiten des

Sarkophags mit christologischen oder inhaltlich entsprechenden, alttestamentlichen Szenen (Ansage der Verleugnung, Quellwunder, Hämorrhössa) geschmückt. Die antike Vergänglichkeitsymbolik ist ganz zurückgetreten.

In den Stadttorsarkophagen des ausgehenden 4. Jh. nehmen die repräsentativen Darstellungen überhand. Der auferstandene Christus oder der thronende Christus wird nun nicht nur von Petrus und Paulus, sondern von einem Apostelkollegium umgeben. Die hierarchische Note, die bereits bei den Passionssarkophagen sich bemerkbar machte, tritt noch stärker in den Vordergrund. Außerdem wird das Triumphale durch die Stadttore, die das himmlische Jerusalem darstellen und einen monumentalen Hintergrund dieser Darstellungen bilden, besonders stark hervorgehoben.

Oströmische Plastik

Für die oströmische Plastik des 4. und 5. Jh. ist bezeichnend, daß sie sich hauptsächlich in den Dienst von Reichtsaufgaben stellt. Es sind vor allem Triumphsäulen, kaiserliche Repräsentationsdarstellungen, Kaiserdarstellungen und Statuen hoher Würdenträger, denen die Plastik in erster Linie zu dienen hat. Sarkophage christlichen Inhalts treten im Gegensatz zum Westreich äußerst selten auf. Es scheint, daß auch sie nur für höchste Persönlichkeiten bestimmt waren.

Einen Aufschwung der Plastik können wir unter Theodosius d. Großen (379–395) und Arkadius (395–408) feststellen. Zu den hervorragendsten Werken gehören die beiden Triumphsäulen des Theodosius (errichtet 386–394) und des Arkadius (um 402). Leider haben sich die Säulen nicht in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Aus den Fragmenten der Theodosiussäule, die sich im Antikenmuseum in Istanbul und in Beyazitbad befinden, kann man sich kaum eine Vorstellung von dem Reliefstil machen.

Bessere Anhaltspunkte liefern der erhaltene Sockel der Arkadiusssäule und eine Reihe von Zeichnungen, welche die ganze Säule wiedergeben (Louvre, École des Beaux-Arts, Trinity-College in Cambridge).

Über den Stil der Säule läßt sich wenig sagen, da die erhaltenen Fragmente weitgehendst verwittert sind. Dagegen kann man sich

aus den Pariser und Londoner Zeichnungen eine Vorstellung von dem Inhalt der Darstellungen machen. In ihrer kontinuierlichen epischen Darstellung der »res gestae« lehnt sich die Arkadiusssäule engstens an die römischen Triumphsäulen an.

Neu dagegen ist die besondere Betonung der repräsentativen Huldigungsszenen am Sockel und die veränderte Stellung des Kaisers in den Kriegsszenen. Auch hier überwiegt das Huldigungsmoment vor dem thronenden Kaiser über die Handlung.

Die oströmische Plastik bevorzugt im Gegensatz zu Westrom freistehende Statuenfiguren. Eine Reihe von solchen Kaiser- und Beamtenstatuen haben sich in Konstantinopel und Kleinasien (Ephesos, Aphrodisias) erhalten. Zu den schönsten Beispielen gehört die Statue, die sich auf den Kaiser Valentinian II. beziehen soll (Istanbul, Antikenmuseum).

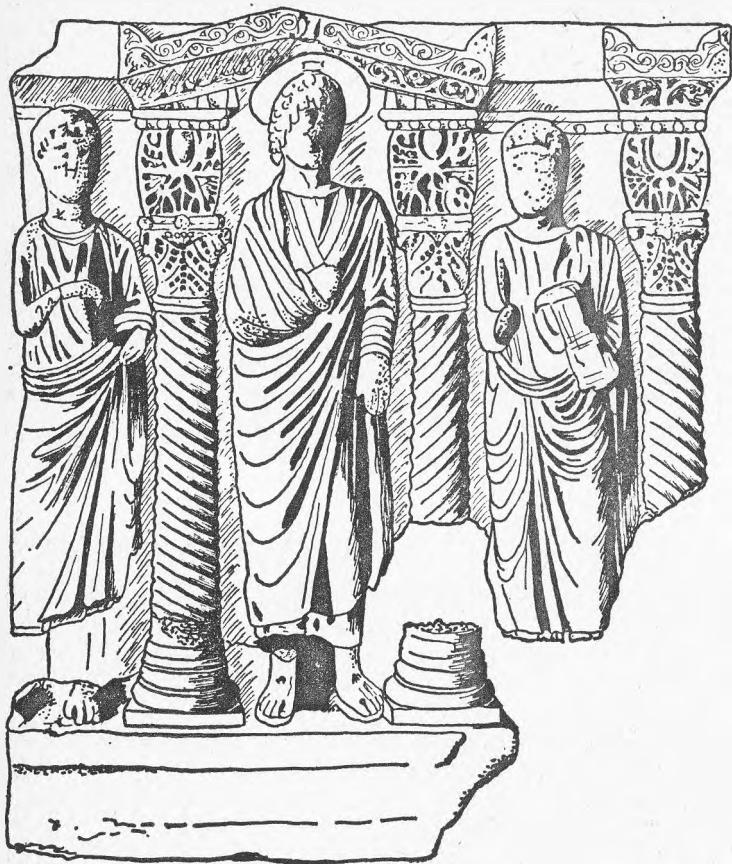
Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Bevorzugung der statuarischen Motive auf die stärker fortwirkende antike Tradition im Ostreich zurückzuführen ist, obwohl der Verfall dieser Gattung vom 5. Jh. angefangen offenkundig wird. Im Zusammenhang damit steht auch die Errichtung der sog. Obeliskten am Hippodrom in Konstantinopel unter Theodosius (um 390). Auch hier sind zwar Beziehungen zu den erwähnten Statuen aus der theodosianischen Zeit vorhanden, eine genauere stilistische Einordnung ist jedoch wegen des verwitterten Zustandes schwierig.

Sehr spärlich sind figürliche Sarkophage. In Konstantinopel hat sich ein Kindersarkophag von Sarigüzel (Antikenmuseum) und ein Fragment eines Sarkophages, das in Konstantinopel (Psamatia) gefunden, später durch das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erworben wurde, erhalten.

Der Kindersarkophag besteht aus je zwei schwebenden Engelsdarstellungen, die ein Christusemblem in der Mitte halten, an den Längsseiten, und je zwei Apostelfiguren, mit einem Kreuz in der Mitte, an den Schmalseiten.

Durch die Spärlichkeit von Szenen, Hervorhebung des Huldigungsmoments gegenüber dem christlichen Triumphemblem, durch das klare Verhältnis zwischen Figur und Reliefgrund und durch die sehr feine plastische Durchbildung der Figuren und ihrer eng anliegenden Gewänder ist dieser Sarkophag ausgezeichnet. Es fehlen auch Nischen, ferner eine Verräumlichung durch Architektur, wie sie für römische und ravennatische Sarkophage so bezeichnend sind. Irgendeine Beeinflussung der weströmischen Sarkophagplastik

Fig. 23 Sarkophagfragment aus Psamatia (Konstantinopel). Christus zwischen Aposteln



durch die oströmische ist daher kaum anzunehmen. Klassizistische Tendenzen treten in den römischen Werkstätten bereits früher auf (Junius Bassus, 359), während der Kindersarkophag um 390 datiert wird (Kollwitz).

Der Berliner Sarkophag (Fig. 23) zeigt Christus zwischen zwei Aposteln. Hier tritt uns eine reichere Architektur entgegen. Chri-

stus steht in einer reichen Säulenädikula, deren Kapitelle und Gebälkteile reich durchbrochen und optisch aufgelöst erscheinen. Bezeichnend ist ferner die klare Hervorhebung antiker Standmotive und Gewandbehandlung, also ein klassizistischer Zug. Die antike Haltung ist so stark, daß man, wenn Christus keinen Nimbus trüge, viel eher an eine antike Philosophenfigur denken würde. Auch diese Darstellung unterscheidet sich durch die erwähnten klassisierenden Stileigenschaften und durch die Architektur, die nicht so sehr eine räumliche Funktion besitzt, als vielmehr die Bedeutung der Figuren hervorzuheben scheint, von den weströmischen Sarkophagen.

Der Stil dieses Sarkophages erinnert auffallend an die sog. kleinasiatischen Sidamarasarkophage, und es wäre nicht ausgeschlossen, daß er in Kleinasien um 400 n. Chr. entstanden ist. Gegenüber den weströmischen Sarkophagen vertritt er allerdings eine jüngere Stilstufe.

DIE MALEREI

Sepulkrale Wandmalerei der Katakomben. Dekorationssystem

Begibt man sich etwa von dem Haus der Livia am Palatin in die unterirdischen Kammern der Katakomben an der Via Appia, ist man von der Verschiedenheit des Dekorationssystems so überrascht, daß man jeden Zusammenhang der Katakombenmalereien mit der antiken Malerei in Abrede stellen möchte.

Die Katakombenmalereien erscheinen uns wie eine Verneinung jener auf die antike Architektur zurückgehenden Gesetze, auch jenes barock-antiken Illusionismus der pompejanischen Malerei, zu der das Haus der Livia noch gehört und von dem in den Katakomben jede Spur verlorengangen ist.

Die Katakombendekoration besteht aus weißen oder gelblichen Wandfeldern, die durch grün-rote, breite oder schmälere Linien eingefast werden. Im Gegensatz zur pompejanischen Wanddekoration herrscht hier reine Fläche, Linienrahmung und der helllichte Hintergrund vor. Die antike gemalte Architektur ist vollkommen verschwunden, bis auf einige spielerische Motive, die jedoch von ihrer ursprünglichen architektonischen Umrahmung los-

gelöst worden sind (Delphine, Hippokampen, Tauben, Ranken, Girlanden, Blumenmotive, Vasen, Vögel, Köpfe, Putten usw.).

Ebenso sind perspektivische Durchblicke, gemalte Gartenanlagen mit dem Blick ins Freie oder auf den freien Himmelsausschnitt verschwunden. Es ist nichts Greifbares, Reales, konkret Existierendes da, an das man sich anklammern könnte. Nur einzelne Figuren und Szenen, die von den hellen Riesflächen umflossen werden, nehmen das Auge gefangen. Die Figuren und die äußerst knapp, andeutungsweise geschilderten Szenen heben sich ebenso schattenhaft von den weißen Hintergründen ab wie die schmalen Bodenstreifen, auf denen sie stehen. Aber auch jeder bildhafte Zusammenhang ist zerstört, da der Bodenstreifen ebenso von den weißen Flächen umschlossen wird wie die Figuren.

Schattenhaft unwirklich tritt uns die Welt dieser Malereien entgegen. Diese Wirkung wurde ursprünglich durch eine künstliche Beleuchtung gesteigert, so daß im dürftigen, flackernden Lichtschein die Illusion des Unwirklichen noch überboten wurde.

Die lineare Wanddekoration beruht zwar auf einander zugekehrten Entsprechungen von Feldern und Motiven, worin man das schattenhafte Fortklingen der Antike beobachten kann, aber die Gesetze der Symmetrie sind nicht immer eingehalten worden. Die Linienführung der Umrahmungen ist unsicher, ja sogar zeichnerisch unkorrekt, oft sind abrupte Unterbrechungen von Linien oder einzelne, horizontale oder vertikale Strichlinien vorhanden, welche »zonenartig« die dekorativen Teile von den bildmäßig gedachten scheiden. All dies widerspricht den architektonisch empfundenen, pompejanischen, gemalten Scheinarchitekturen.

Mit diesen Wanddekorationen hängt engstens der Schmuck der Decken zusammen (Flaviergalerie in der Domitilla-Katakombe, Lucina-Katakombe, Sakramentskapelle San Callisto, Cubiculum des Petrus und Marcellinus, Cubiculum im Coemeterium Maius). Die Decken ahmen Kuppeldekorationen nach. Hier ist der letzte Rest eines architektonischen Empfindens noch stärker angedeutet als an den Wänden. Die Kuppelform wird durch zwei Kreise mit betonter Mitte angedeutet, zwei sich kreuzende Diagonalen laufen in »pendentifartig gemalte« Eckfelder aus. Diese Decken sind offensichtlich einer antiken Kuppelform nachempfunden worden, aber sie stehen mit keiner »architektonisch gedachten« Wanddekoration in Zusammenhang. Das Verhältnis von Figuren und Darstellungen zum hellen Hintergrund ist dasselbe wie in den Wand-

dekorationen. Alles zusammen wirkt wie schattenhafte, luftige, pergolaartige Gebilde, die sich über alle realen Grundlagen einer architektonisch empfundenen Dekoration hinwegsetzen.

Die Ergebnisse der jüngsten Forschungen (Wirth) haben jedoch engste Beziehungen zwischen dem Dekorationssystem der Katakomben und den römischen Wanddekorationen des 3. Jh. aufgedeckt. Ein Blick auf die Wanddekoration eines Wachlokales der 7. Kohorte der Vigiles in Trastevere (Rom) aus den Jahren 210 bis 215, das Columbarium Polimanti in Rom um 200, Fragmente aus dem Palast der Laterani beweisen, daß sich dieser aus grün-roten Linien bestehende Stil bereits in den römischen Wandmalereien des 3. Jh., an die sich die Katakomben anlehnten, vorbereitet hat.

Die Überwindung des pompejanischen, illusionistischen Stils der gemalten Architekturen erfolgte bereits in der römischen Wandmalerei und wurde von den Katakomben übernommen. Ähnlich wie die Sarkophagplastik, schließt sich auch die altchristliche Wandmalerei der römischen Malerei des 3. Jh. an. Diese neuen Ergebnisse erlauben auch eine Umdatierung der Katakombenmalereien, die schwerlich vor dem 3. Jh. entstanden sein dürften, im Gegensatz zu der älteren Forschung, die ihre früheste Entstehung ins 1. Jh. n. Chr. verlegte.

Stilistische Unterschiede in den Katakomben

Die neuen Forschungen haben auch mit der älteren Ansicht aufgeräumt, daß die Katakomben einen einheitlichen Stil aufweisen und aus derselben Zeit stammen. In der Tat verteilt sich die Entstehung der Katakomben auf einige Jahrhunderte, und sie reichen vom 3. bis zum 6. Jh. n. Chr. Allerdings schwanken bis heute die genaueren Festlegungen ihrer Entstehungszeit.

Wir können einige Stilgruppen von Katakombenmalereien unterscheiden, obwohl ihre zeitliche Entstehung nicht genau festgestellt werden kann. Einen rot-grünen Linearstil in der Dekoration mit impressionistischen Figuren, der um 250 feststellbar ist (Domitilla-Katakombe, Kammer des Guten Hirten), eine antikisierende Richtung, die sich mit der gallienischen Renaissance deckt (253 bis 268, Lucina-Katakombe mit Daniel in der Löwengrube und

die Sakramentskapelle der Callistus-Katakombe), und eine Fortsetzung des rot-grünen Linearstils, der die Grundlage der ganzen späteren Entwicklung bildet (späte Kammer der Lucina-Katakombe, nichtchristliche Anlagen in der Unterkirche von San Sebastiano, gnostische Katakombe in Viale Manzoni in Rom).

Am Ausgang des 3. und Anfang des 4. Jh. tritt eine Vergrößerung des rot-grünen Linearstils, eine Verflachung in der Darstellung der Figuren und eine Verdrängung des Farbenimpressionismus auf. Dieser Stil entspricht der sogenannten tetrarchischen Zeitperiode (280—315, Deckenfresko der Katakombe des Petrus und Marcellinus mit dem Guten Hirten), er setzt sich in der konstantinischen Zeit fort und wird durch einen neuen pastosen Impressionismus und breite Linienumrahmung belebt (Petrus-Marcellinus-Katakombe, Coemeterium Maius).

In der nachkonstantinischen Zeit tritt ein neuer antikisierender Stil auf, den man als den »schönen Stil« bezeichnen könnte; große Gewandfiguren, plastische Durchbildung sind für diese neue Wendung zur antiken Kunst charakteristisch (Priscilla-Katakombe, Capella Graeca, Praetextatatakombe Jesus und die Samariterin, Verspottung Christi). Dieser Stil wird im 5. Jh. durch einen monumentalen Stil ersetzt, der bereits unter dem Einfluß der altchristlichen monumentalen Wandmalerei steht (Petrus und Marcellinus, Christus zwischen den Aposteln Petrus und Paulus).

Der rot-grüne Linearstil in der Ornamentik und impressionistische Figuren treten bereits in der Flaviergalerie auf. Aber hier müssen wir zwischen den Deckenmalereien und den Wänden scheiden. Während in den Deckenmalereien kein einziges christliches Symbol erscheint, finden wir an einer Wand die Darstellung Daniels in der Löwengrube. Auch stimmen die Deckenmalereien in ihrem Reichtum an ornamentalen Motiven mit der einfachen linearen Dekoration der Wände nicht überein. Man wird daher hier zwei Stilphasen unterscheiden müssen, eine frühere, noch antike der Deckenmalereien und eine spätere, christliche der Wände.

Die antiken Decken sind für die altchristlichen Katakombenmalereien von vorbildlicher Bedeutung, da sie das spätere Gerüst

Farbtafel V Ravenna. San Vitale. Presbyterium. Nordostwand mit Mosaiken. Im gerahmten Bildfeld: Kaiser Justinian mit Bischof Maximian und Gefolge. 2. Viertel 6. Jh.

für die Dekoration der Katakomben abgegeben haben. Die betonte, in Kreisen eingeschriebene Mitte und die diagonalen Ecklösungen mit sphärischen Ecken ahmen eine Kuppeldekoration nach. Diese antike »illusionistisch« wiedergegebene Kuppeldekoration liegt allen Katakombendekorationen zugrunde.

Stilistisch nahe dem Deckenschmuck der Flaviergalerie steht die Kammer des Guten Hirten der Domitilla-Katakombe in Rom (Abb. 17). Dünne Linien umrahmen die einzelnen Felder. Girlanden, Vasenmotive, Ranken und Tauben füllen die einzelnen Felder. Alle diese Motive sind in flottem impressionistischem Stil gemalt. Die Struktur der »illusionistisch« gemalten Kuppel ist noch feststellbar. Aber die Wandmalerei steht in keinem Verhältnis zur Decke. Die Decke ruht nicht mehr auf der Wanddekoration. Die Wand besteht aus bloßen Linienumrahmungen, die jedes klare architektonische Verhältnis zwischen Last (Decke) und Stütze (Wand) vermissen lassen. Es ist das labile, schattenhafte, un reale Verhältnis zwischen Wand und Decke, das sich hier immer stärker bemerkbar macht. Nur die Decke hat ihren architektonischen »Kuppelcharakter« noch nicht ganz eingebüßt.

Eine Wandlung ist in der Decke der Lucina-Katakombe mit dem Daniel in der Löwengrube feststellbar. Der architektonische Charakter der Decke ist nun viel stärker hervorgehoben. Die Umrahmungslinien sind breiter und fester, das architektonische Gerüst einprägsamer. Es ist eine klare »illusionistisch« gemalte Kuppeldecke, die uns hier entgegentritt. Das Leichte, Aufgelöste der Domitilladecke ist zurückgetreten. Aber auch das Verhältnis zur Wand ist verschieden. Die Wand besteht nicht aus einem hauchdünnen Netz von Linien, sondern die umrahmenden Streifen sind breiter, es treten Felder auf, die sich übereinanderstaffeln und die mit Ornamenten oder figürlichen Darstellungen ausgefüllt sind.

Daher ist trotz aller illusionistischen Auflösung, trotz aller Schattenhaftigkeit doch ein etwas klareres Verhältnis zwischen Decke und Wand. Die Wand ist nicht ein bloßes Spiel von Linien. Verschieden sind auch die Figuren. Sie sind rundplastisch durchgebildet und nicht nur illusionistisch »schattenhaft« aufgelöst. Sie sind auffallend schlank, und die Standmotive sind wiedergegeben. Ein antikisierender Zug ist unverkennbar. Da ähnliche antikisierende pseudoklassizistische Tendenzen in der sog. gallienischen Renaissance auftreten, würde dieser Umschwung dieser Zeit am besten entsprechen.

Eine Steigerung des »Linienillusionismus« des rot-grünen Stils kann in der späten Kammer der Lucina-Katakombe oder in dem Raum unter der Sebastiankirche an der Via Appia in Rom beobachtet werden. In diesen Decken verschwimmt der Unterschied in der Dekoration von Wand und Decke immer stärker. Das illusionistische Liniengewirr umspinnt genauso die Wände wie die Decke. Bis zur absoluten Asymmetrie steigert sich dieses Liniengewirr (Lucina-Katakombe, Sebastiankirche). Jede reale Beziehung zur Architektur schwindet. Ein Spiel mit »schattenhaften« Linienspinngewebe und das Auftauchen von Motiven, die sich von den breiten Flächen schwebend abheben, steigern das Gefühl der Unwirklichkeit.

Das Schwebende, Labile, Unbegrenzte ist vorherrschend, so als ob man etwas »Unendlich-Unbegrenztes« mit einem bloßen hauchdünnen Liniennetz einfangen möchte. Jede konkrete, begrenzte antike Formgestaltung ist aufgelöst. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß diese in der Spätantike sich vorbereitende Auflösung der antiken Bildstruktur den christlichen, spiritualistischen Tendenzen weitgehendst entsprochen hat und daher von dort übernommen wurde. Neu ist die Erfüllung dieser sich auflösenden antiken Bildstruktur mit christlichem Inhalt.

Eine weitere Wandlung in der Katakombenmalerei am Anfang des 4. Jh. kann am besten an der Decke des Cubiculum des Petrus und Marcellinus beobachtet werden. Der dekorative Reichtum ist stark eingeschränkt. Es fehlen Girlanden, Vasen, Rankenmotive. Die breite Linie als ursprüngliche Umrahmung herrscht vor. Das bloße Linienspiel, das »Linienspinngewebe« ist zurückgetreten. Auch die Wände sind streifenartig geordnet, die Linien breiter, so daß die Illusion der Unwirklichkeit nicht so stark ist. Überaus groß ist der Stilunterschied, wenn wir die Decke der Lucina-Katakombe danebenstellen.

Im Vergleich zur Malerei der Lucina-Katakombe wirkt die von Petrus und Marcellinus schwerfällig, plump und wenig gefällig. Die Plastizität, die Schlankheit der Figuren, die harmonischen Proportionen sind durch Abflachung, massige Umriss und eine blockmäßige Behandlung der Figuren ersetzt worden. Die sinnliche Wirkung der Farbe ist entscheidend zurückgegangen, dafür sind die unmittelbar auftretenden Licht- und Schattenwirkungen sehr stark.

Das Schattenartige ist dadurch noch wesentlich gesteigert worden. Man kann auch eine gewisse hieratische Frontalität feststellen,

die das Blockmäßige der Figuren erhöht. Auch ein Zug zur expressiven Hervorhebung der Bewegungen (Hände bei den Oranten, die übergroß gebildet wurden, worin sich eine »sinnvolle Disproportionierung« äußert, die bereits das Mittelalter ansagt) macht sich bemerkbar. Das Blockmäßige, Unorganisch-Harte, Kantige, das Summarische der Umrisse, das Massige spiegelt die Tendenzen der tetrarchischen Kunst wider, die dann teilweise von der konstantinischen Zeit übernommen werden.

Zu derselben, aber fortschrittlicheren und bereits in die konstantinische Zeit hinweisenden Richtung gehören die Deckenmalereien des Cubiculum des Coemeterium Maius (Abb. 16). Auffallend ist die Auflösung der architektonischen Struktur der Decke; die Diagonalfelder fehlen, das mittlere Medaillon hat keine architektonischen Stützen und schwebt beziehungslos in der Mitte, die Form des Gratkreuzgewölbes zerschneidet die ganze Dekoration, dafür sind außerordentlich breite umrahmende Linien vorhanden, die sich wirkungsvoll vom weißen Hintergrund abheben. Im Vergleich mit Petrus und Marcellinus ist wiederum ein reicher, antiki-sierender, ornamentaler Motivenschatz vorhanden.

Zum Unterschied von Petrus und Marcellinus sind die Figuren wieder plastischer modelliert, die Flächigkeit und das Lineare sind durch einen pastosen Farbeauftrag überwunden. Der farbige Illusionismus hat sich aus einer duftigen, leichten, beinahe schleierhaft atmosphärisch umflossenen Art in einen solchen mit schweren, massigen Farbenzusammenballungen und kontrastartigem Sichabheben gegenüber den weißen Hintergrundsflächen verwandelt. Dieser Stil entspricht der in Licht und Schatten aufgelösten Reliefbehandlung der römischen Sarkophage der konstantinischen Zeit.

Auch der »schöne Stil« der nachkonstantinischen Zeit ist in den Katakombenmalereien vertreten. In der Deckenmalerei tritt er uns in der Domitilla-Katakombe entgegen. Zehn nach unten sich verbreiternde Felder gruppieren sich um das mittlere Medaillon. Also eine strenge architektonische Teilung der Felder, wie sie etwa das Neonbaptisterium in Ravenna aufweist. Es wechseln kandelaberartige Rankenornamente mit Feldern ab, in denen Szenen aus dem Alten und Neuen Testament dargestellt wurden (Gerichtsszene, Brotvermehrung, Quellwunder Mosis, Noah in der Arche, die drei Jünglinge im Feuerofen, Opfer Abrahams). Diese Decke dürfte schon um die Wende des 4. zum 5. Jh. entstanden sein. Auch der Figurenstil verändert sich. Das zeigt sich in den Wandmalereien der

Capella Graeca der Priscilla-Katakombe (Susannaszene), an den Darstellungen der Praetextatkatakombe (Jesus und die Samariterin, Heilung der Blutflüssigen, Verspottung Christi) und in den Wandmalereien von Petrus-Marcellinus (Darstellung eines Märtyrers, Petrus mit der Buchrolle, Guter Hirte, Lazarus, Sündenfall) sowie in anderen Wandmalereien.

Ein neuer, schöner Gewandstil, stärkere Beobachtung der Standmotive und Streckung der Proportionen kommt in der Capella Graeca der Priscilla-Katakombe auf. Die Farben werden spärlicher, ein gelber Farbton überwiegt. In den Darstellungen von Petrus-Marcellinus tritt dieser schöne nachkonstantinische Stil in einer sorgfältigen Gewandbehandlung, organischen Körperwiedergabe und in den schönen, wohlproportionierten Köpfen, z. B. dem Petruskopf, auf. Es sind hier gewisse Ähnlichkeiten mit den Köpfen des Junius-Bassus-Sarkophages vorhanden.

Der neue schöne Stil erfaßt auch einige Orantenfiguren und Mariendarstellungen (Thrasion-Katakombe). Auch der jugendliche, apollinische Christus begegnet uns öfters (Domitilla-Katakombe). Erst die großen repräsentativen Szenen mit dem thronenden, bärtigen Christus zwischen Petrus und Paulus, dem Lamm Gottes unter dem Thron und den akklamierenden Aposteln verraten einen ins Vulgäre umgesetzten monumentalen altchristlichen Stil, der bereits ins 5. Jh. weist (Petrus-Marcellinus).

Was den Bildaufbau der einzelnen Darstellungen betrifft, so unterscheiden sie sich von den Sarkophagen. Meistens haben wir es mit einzelnen, isolierten, von einem neutralen weißen Hintergrund umgebenen Darstellungen zu tun. Eine Aneinanderreihung von Szenen, wie sie im 4. Jh. in den Sarkophagen auftritt, findet sich nur in einigen Ausnahmefällen (Wand des Cubiculums der Vigna Massimo).

Darstellungsinhalte der Katakombenmalerei

Wenn wir die Katakombenmalereien mit der altchristlichen Plastik vergleichen, so fällt die große Ähnlichkeit der Themen auf. Es ist hier und dort die altchristliche Rettungssymbolik, die im Mittelpunkt der Darstellungen steht. Wir finden auch einen ähnlichen Verlauf; der Weg geht von den allgemeinen, mehr oder weniger neutralen Darstellungen über die paradisischen Schilderungen zu

der Bevorzugung alt- und neutestamentlicher historischer Szenen. Aber die Rettungssymbolik herrscht unvermindert vor. Auch in der konstantinischen Zeit kommen keine Passionsdarstellungen auf, schüchtern wagen sich einige Beispiele mit der Majestas-Dominidarstellung heran (Domitilla-Katakombe, Petrus-Marcellinus mit Christus zwischen Petrus und Paulus, darunter das Lamm und akklamierende Apostel). Seltener treten auch Szenen der Wunder Christi auf, wie überhaupt das christologische Thema etwas zurücktritt.

Entscheidend sind paradiesische Darstellungen oder Rettungsszenen. Den Mittelpunkt der ersteren bildet der Gute Hirte, der gewöhnlich die Mitte der Decke einnimmt und in den Cubiculen das ganze Dekorationssystem beherrscht. Zu den paradiesischen Szenen zählen auch Jahreszeitendarstellungen (Krypta des Januarius in der Praetextatkatakombe) und Mahlszenen, in welchen »Speisen der Unsterblichkeit« gereicht werden und die sich in »elysischen Gefilden« abspielen.

Eine entscheidende Rolle spielen Rettungsszenen mit ihrer Rettungssymbolik. Die Bedrängnis der menschlichen Seele im Angesicht des Todes und ihre Errettung nach dem Tode, die Aufnahme in paradiesische Gefilde, die Vergänglichkeit des irdischen Lebens stehen im Mittelpunkt dieser Darstellungen. Auch hier berühren sich diese mit der Spätantike, indem sie der zusammenbrechenden Sicherheit und daher Vergänglichkeit des diesseitigen Lebens das Leben nach dem Tode, zu dem die von den irdischen Fesseln befreite anima nun strebt, gegenüberstellen.

Aber an Stelle der antiken mythologischen Symbolik tritt uns nun die christliche entgegen. Es ist eine christliche Rettungssymbolik, der nun in folgenden, häufig auftretenden Szenen die christlich gewordene anima in ihrer Bedrängnis und Sehnsucht nach Errettung gegenübersteht: Jonasdarstellungen, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Noah in der Arche, Abrahams Opfer, Quellwunder Mosis, Susanna-Darstellungen.

Mit guten Gründen hat man diese Darstellungen mit christlichen Gebeten in der Sterbestunde (*commendatio animae*) oder mit den sog. pseudocyprianischen Gebeten in Zusammenhang gebracht. Obwohl die genaue Entstehungszeit dieser Gebete unbekannt ist (sie werden ins 4.—6. Jh. verlegt), ist es kein Zufall, daß eine Reihe von beliebtesten Stoffen der Katakombenmalereien sich in diesen Gebeten wiederholt. Der Zusammenhang zwischen diesen Gebeten

und der Rettungssehnsucht, die aus ihnen spricht, und den Katakomben kann daher als erwiesen angesehen werden. Es ist auch auffallend, daß diese Rettungssymbolik in den Katakombenmalereien eine viel größere Rolle spielt als in der Sarkophagplastik.

Die christologischen Szenen sind seltener und treten erst später auf. Von den evangelischen Szenen kommen die Taufe Christi, die Anbetung der Magier, Christus und die Samariterin, die Heilung des Gichtbrüchigen, die Hämorrhöissa, die Auferweckung des Lazarus und die Brotvermehrung öfters vor, es fehlt aber die reiche Auswahl, wie wir sie in den Sarkophagen finden.

In der spätkonstantinischen und nachkonstantinischen Zeit kommen Darstellungen Christi mit Aposteln auf (Petrus und Marcellinus, Decke mit »christologischem Zyklus«; Domitilla-Katakombe). Der jugendliche Christus ist als Lehrer oder Philosoph mit der Buchrolle dargestellt. Erst in der Darstellung des bärtigen thronenden Christus zwischen Petrus und Paulus in der Katakombe des Petrus und Marcellinus hat sich diese Darstellung in eine *Majestas Domini* unter dem Einfluß der monumentalen Malerei verwandelt.

Eine überaus große Rolle spielen in den Katakomben Oranten-darstellungen. Ihre Bedeutung wandelt sich. Zuerst werden sie als Personifikationen des Gebetes, der Fürbitte, die zur Errettung nach dem Tode führen soll, aufgefaßt. Später stellen sie die Verstorbenen selbst in paradiesischer Landschaft dar. Am anschaulichsten wird diese zweite Phase in der Darstellung der Oranten in den Wandfresken der San-Callixtus-Katakombe repräsentiert, wo die Oranten je nach Alter, Geschlecht und Tracht bereits differenziert dargestellt wurden (Neuß, Gerke).

Was die Frage der geschichtlichen Entstehung der Katakombenmalereien betrifft, so ist die alte Auffassung, wonach dieselben aus dem hellenistischen Osten (Alexandrien) stammen, von wo sie durch die jüdische Diaspora nach dem Westen verbreitet wurden, unhaltbar (O. Wulff). Stilistisch, hagiographisch und der Erhaltung der Denkmäler nach zu schließen, sind sie in Rom in enger Stilverwandtschaft mit der Entwicklung der spätantiken Malerei entstanden.

Im Osten haben wir diesem großen Denkmälerbestand nichts Ähnliches gegenüberzustellen. Die Fresken des Heiligtums in Dura-Europos lehnen sich im Stil an die Katakombenmalereien an; die Katakombe Weshar in Alexandria hat sich nur in Zeichnung erhalten, aber ihrem Stil nach ist sie kaum vor dem 6. Jh. entstanden

und schließt sich inhaltlich (Mahlszenen, Brotvermehrung) den Katakombenmalereien an. Dasselbe gilt von den alt- und neutestamentlichen Szenen in dem Mausoleum von El Bagawat in Ägypten. Auch dieser reichhaltige Zyklus ist nach den frühen römischen Katakomben in verschiedenen Perioden und wohl nicht ohne Zusammenhang mit der Malerei von Konstantinopel entstanden.

Miniaturmalerei

Im Gegensatz zur Wandmalerei hängt die Buchmalerei viel enger mit dem Text zusammen. Text und Bild treten in engem Verhältnis zueinander auf, daher ist die Form, in der die Miniaturen in den Text einbezogen sind, von großer Bedeutung für die Buchmalerei.

In der antiken Malerei vollzog sich der Übergang von der Rolle, als der älteren, zum Codex, als der jüngeren Form, allmählich, wahrscheinlich in der spätantiken Kunst und wurde von der altchristlichen übernommen; er war von großer Bedeutung für die Ausbildung der altchristlichen Miniaturmalerei.

Die ältesten altchristlichen Miniaturmalereien haben sich höchstwahrscheinlich in der Rollenform erhalten (Josuarolle in der Vaticana), später tritt der Codex auf (Italafragmente in Quedlinburg, Wiener Genesis usw.).

Diese Tatsache ist für die altchristliche Miniaturmalerei insoweit von größter Bedeutung, als durch die Rollenform die fortschreitende (kontinuierliche) Erzählungsart in die Buchmalerei eindringt und wohl erst später durch das Einzelbild, d. h. die trennende (distinguierende) Darstellungsart ersetzt wird. Daß dieser Übergang sich in der altchristlichen Malerei zu vollziehen begonnen hat, beweisen Miniaturen, bei denen die fortschreitende Erzählungsart noch nachklingt, obwohl sich bereits die Tendenz zur Gestaltung des Einzelbildes durchgesetzt hat (Wiener Genesis, spätere Psalterdarstellungen).

Daß der erzählend fortlaufende Stil sich in der römischen Kunst ausgebildet hat, beweist, trotz gegenteiliger Ansichten (die ihn aus der griechisch-hellenistischen Kunst ableiten), die Tatsache, daß er sowohl in der monumentalen Malerei Roms (Schlachtendarstellungen) als in Pompeji und in der monumentalen Skulptur (Triumphsäulen) sich erhalten und so sich zu einem ausgesprochen römischen Stil ausgebildet hat.

Am anschaulichsten tritt uns dieser fortlaufend-erzählende Stil in der Josuarolle der Vaticana, einer Handschrift des 10. Jh., die eine Kopie einer verlorengegangenen altchristlichen Handschrift aus dem Ende des 5. Jh. bildet, entgegen (Abb. 18). Die Pergamentrolle in einer Länge von 10 m erzählt fortlaufend, ohne jede bildliche Umrahmung oder Unterbrechung, ähnlich wie die Windungen der Trajanssäule, die heroischen Taten des alttestamentlichen Helden. Ähnlich wie der römische Kaiser wird Josua immer wieder, ohne irgendwelche Rücksichten auf zeitliche und räumliche Trennung, dargestellt.

Wie sich der Künstler über jede klassisch-antike Bildgeschlossenheit hinwegsetzt, beweist die Szene, wo ein Engel dem Josua vor Jericho erscheint. In dieser Szene ist Josua zweimal dargestellt, einmal stehend vor dem Engel, das zweite Mal kniend. Der Stil ist ausgesprochen zeichnerisch-illusionistisch, mit verschwimmenden Konturen der Landschaft, der skizzenhaften Stadtansichten, der malerisch aufgelockerten Baumkronen. Gleichzeitig aber ist eine volle Beherrschung des Körpers, seiner Bewegungen, der Stand- und Sitzmotive feststellbar, die auf eine antikisierende Tendenz hinweist, die sich im 5. Jh. wieder bemerkbar macht. Allerdings beweisen einige Verzeichnungen und Härten, daß wir es mit einer byzantinischen Kopie des 10. Jh. zu tun haben.

Im Gegensatz zur Josuarolle finden wir in den sog. Italafragmenten in Quedlinburg gerahmte Einzelbilder (Saul am Grabe Rahels, sein Zusammentreffen mit dem Propheten, Samuel besucht den opfernden Saul, Gebet der beiden und Herbeiführung Agags). Diese Darstellungen gehen auf das 4. Jh. zurück. Es überrascht der stark antike Charakter der Darstellungen, die an den Vatikanischen Vergil (codex vaticanus latinus 3225) erinnern. Die streifenartige Reihung der Figuren, die frontale Haltung und die starken Licht- und Schattenwirkungen würden für die Entstehung in der nachkonstantinischen Epoche sprechen.

Entscheidend ist die Tatsache, daß sich die christliche Miniaturmalerei hier der Buchform (Codexform) und des geschlossenen Einzelbildes bemächtigt. Dieselbe geschlossene Bildform hatten ursprünglich die Miniaturen der Cottonbibel im Britischen Museum. Von den zweihundertfünfzig Bildern haben sich leider nur zwei Kopien von Miniaturen erhalten (die Erschaffung der Pflanzenwelt und Gott erscheint vor Abraham). Auch hier sind die Szenen in sich geschlossen und gerahmt. Der Figurenstil, vor allem der

jugendliche Christus mit dem Kreuzstab, die illusionistische Landschaft, würden für das Ende des 5. Jh. sprechen.

Von den späteren Miniaturen des 6. Jh. sind der Wiener Dioskurides, die Wiener Genesis und der Codex von Rossano zu erwähnen. Der Wiener Dioskurides ist um 520 zu Ehren der Prinzessin Juliana Anicia im Auftrag der Bewohner der Stadt Honorate (Pera) in Konstantinopel gemalt worden. Der Codex enthält vierhundert Illustrationen von Pflanzen, vier Autorenbilder und ein Widmungsbild. Für die Beurteilung des Stiles der Miniaturen ist die Darstellung des Dioskurides mit einem Maler, der die Alraune malt, und das Widmungsbild wichtig. Das Dioskuridesbild entspricht noch ganz der spätantiken illusionistischen Malweise und ist als Autorenbild für die Darstellung der Evangelisten vorbildlich gewesen. Das Widmungsbild zeigt die thronende Prinzessin Juliana Anicia in oströmischer Hoftracht und hieratischer Frontalität.

Die Wiener Genesis gehört zu den prachtvoll ausgestatteten Purpurhandschriften des 6. Jh. Die Wiener Genesis bildet die reichste und älteste Bibelillustration, die sich aus der altchristlichen Zeit erhalten hat, leider nicht im ursprünglichen Zustand. Aus dem alten Bestande sind nur vierundzwanzig Blätter mit achtundvierzig Miniaturen, die Darstellungen von dem Sündenfall der Stammeltern bis zum Tode Jakobs beinhalten, auf uns gekommen. Die prachtvolle Ausstattung der Handschrift tritt sowohl in der unzialen goldenen oder silbernen Schrift, die sich vom Purpurchintergrund abhebt, als auch in den Miniaturen zutage. An den Miniaturen sind mehrere Hände feststellbar.

Aber wichtiger noch ist eine stilistische Wandlung, die sich hier vollzieht, und zwar kann man beobachten, wie die erzählend-kontinuierliche Darstellungsart, die auf die Rolle zurückgeführt werden kann, mit der auf das Einzelbild eingestellten, bildlichen Form um die Vorherrschaft ringt (Abb. 19). Am häufigsten jedoch kommen Mischformen vor. Es gibt Darstellungen, bei denen ein geschlossenes und mit farbigem Rahmen versehenes Einzelbild uns entgegentritt (Genesisdarstellungen), oder Einzeldarstellungen, die sich vom Purpurchintergrund abheben und eine optische Einheit bilden, ohne Rahmen zu besitzen (Jakob weissagt seinen Söhnen ihre Schicksale). Diese Darstellung bildet auch eine zeitliche und räumliche Einheit.

Andere Darstellungen verraten wieder den Übergang vom Einzelbild zur erzählend-fortlaufenden Darstellungsweise. So ist z. B.

im Traum des Pharaos eine bildlich-optische Einheit angestrebt, aber es sind zeitlich und räumlich verschiedene Szenen (Traum Pharaos und die Auslegung des Traumes durch Josef) wiedergegeben worden. Pharaos wird zweimal nacheinander dargestellt, so daß wir es mit einem Nachwirken der erzählend-fortlaufenden Darstellungsweise zu tun haben.

Bei anderen Darstellungen ist ebenfalls die erzählend-fortlaufende Darstellungsweise mit der Wiederholung der Hauptfigur angewendet worden, wobei die sich anbahnende, streifenförmige Darstellungsart durch Brücken (Jakob führt die Seinen über das Wasser und ringt mit dem Engel) oder Straßenkurven (Eliezer und Rebekka) gemildert wird. Daneben gibt es bereits reine streifenartige Kompositionen, die unverbunden übereinanderstehen und ebenfalls die erzählend-fortlaufende Darstellungsart anwenden (Potiphar- und Josefszenen, Josef nimmt Abschied von seinem Vater).

Wir können auch das Nachlassen der optisch-malerischen Einheit der Bildstruktur beobachten. In einigen Darstellungen ist durch illusionistische Mittel die Einheit noch gewahrt (Jakob weissagt seinen Söhnen ihre Schicksale, Gastmahl Pharaos), bei anderen Darstellungen, wie beim Traum Josefs, ist die Einheit gelockert, bei den streifenartigen Szenen sehen wir nur mehr einen schmalen Bodenstreifen, auf dem sich die Figuren bewegen, wobei der Purpurbodenstreifen die ideale Folie bildet, von der sie sich abheben. Hier tritt uns bereits die Auflösung des einheitlichen Raumzusammenhangs entgegen und wird eine zusammenhanglose, abstrakte Malweise vorbereitet, die die Grundlage des mittelalterlichen Bildaufbaues bildet.

Auch in den Kompositionen sind tiefe Wandlungen feststellbar. Im Traum des Pharaos sind die vorderen Figuren kleiner als die rückwärtigen. Es ist eine Art von verkehrter Perspektive angewendet worden. Dafür sind die Hauptfiguren übergroß dargestellt. Die »sinnvolle Disproportionierung« in der Figurenwiedergabe, die auf die Zukunft weist, bereitet sich gleichfalls hier vor. Das Hauptgewicht verschiebt sich aus einem, den natürlichen Verhältnissen angepaßten, geschlossenen Bildaufbau zu der Überbetonung des Inhaltlichen, des Gedanklichen, des Abstrakten. Hier liegen die Wurzeln für das, was man mit Recht als »Gedankenbild« bezeichnen könnte und das später die Basis der mittelalterlichen Bildstruktur gebildet hat.

Aber der Malstil ist noch immer ausgesprochen illusionistisch. Flott skizziert, weich in der Farbgebung und in den Übergängen zur Atmosphäre (Gastmahl Pharaos) sind die Figuren, die Landschaft duftig, mit dem Horizont verschwimmend, beinahe stimmungsvoll, wenn dieser moderne Ausdruck hier angewendet werden dürfte (Jakob weissagt seinen Söhnen ihre Schicksale). Daneben finden sich auch wiederum Darstellungen von Architekturen, die die Situation bloß andeuten, oder Bäume, die verkümmert wie Pilze aussehen; auch diese Verallgemeinerungen nehmen die zukünftige mittelalterliche Entwicklung vorweg. Die Bewegungen der Figuren, ihre Körperwiedergabe, das Verhältnis der Gewandung zum Körper sind im antiken Sinn noch weitgehendst souverän beherrscht, eine hieratische Frontalität ist noch kaum fühlbar.

Entgegen neuerer Ansichten (Gerstinger, Buberl), die die Handschrift nach Antiochien verlegen, spricht vieles für ihren Ursprung aus Konstantinopel. Die Prachtausstattung, die griechische Schrift, der ungebrochene Illusionismus als direkte Fortsetzung des weströmischen Illusionismus (Katakombenmalereien, altchristliche Mosaiken), die hohe Qualität, die Hoftracht (Potipharszenen) würden am ehesten für eine solche Entstehung sprechen. Auch der stilistisch nah verwandte Dioskurides ist ein weiterer Wegweiser für die Lokalisierung der Wiener Genesis in Konstantinopel. Ein Vergleich mit anderen weströmischen Denkmälern der Malerei, etwa mit den Mosaiken von Santa Maria Maggiore einerseits und mit den frühavennatischen Mosaiken andererseits (Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna), würde die Datierung der Wiener Genesis um das Jahr 500 rechtfertigen.

Zur Stilgruppe der prachtvoll ausgestatteten Purpurhandschriften gehört auch der Codex von Rossano. Er enthält den ältesten evangelischen Zyklus in der altchristlichen Malerei. Erhalten haben sich sieben Darstellungen (Autorenbildnis des hl. Markus, Auferweckung des Lazarus, Kommunion der Apostel, Parabel über den Samariter, Einzug in Jerusalem, Gethsemaneszene, Parabel über die klugen und törichten Jungfrauen). Die einzelnen Darstellungen bestehen aus alttestamentlichen Propheten, die nach oben weisen, und aus den evangelischen Szenen. Obwohl dem Stil nach der Illusionismus noch immer vorherrschend ist, unterscheiden sich die Darstellungen stilistisch doch von denen der Wiener Genesis.

Den Hintergrund bildet die einheitliche Purpurfarbe; es ist derselbe ideale Hintergrund wie der Goldhintergrund in der

monumentalen Mosaikmalerei. Die Figuren bewegen sich auf einem hauchdünnen Bodenstreifen. In den einzelnen Szenen fehlt jede nähere Situationsangabe, bzw. wird das szenische Requisit auf das Notwendigste eingeschränkt. Die konkrete Raumwiedergabe der Antike schrumpft ein, an ihre Stelle tritt ein idealer Raumhintergrund.

Die Vorgänge der heiligen Geschichte werden in diesen Raum hineingerückt. Besonders eindrucksvoll ist die Wiedergabe des Raumes und der Landschaft in der Gethsemaneszene, wo Christus wiederum, wie in der Wiener Genesis, zweimal dargestellt ist. Die felsige Landschaft besteht aus einzelnen Felsblöcken, darüber erhebt sich ein schmaler dunkler Streifen, der sich dumpf, beinahe grauerregend über die Szenerie legt; ein zweiter, noch schmalerer Streifen darüber, mit symmetrisch in Dreiecken dargestellten Sternen und Mond, die ein fahles bläuliches Licht verbreiten, ist scharf vom unteren getrennt. Also auch hier ist der Illusionismus abstrakter, in Streifen aufgelöst worden, das »Stimmungsmäßige« aber ist beibehalten.

Eine neue Raumgestaltung tritt auch in den Pilatusszenen in Erscheinung (Farbtaf. II). Es sind größere Kompositionen (Christus und Barabbas vor Pilatus), die jedoch nach einem neuen Kompositionsprinzip gestaltet wurden. Das Bild ist nicht mehr einheitlich, sondern wurde in zwei Teile zerschnitten. Oben sitzt Pilatus auf einem erhöhten Thronsessel und diktiert einem Schreiber Befehle, im Halbkreis sind Beamte dargestellt. Die ganze Szene ist nur durch einen dünnen Bodenstreifen von der unteren getrennt. Die im Kreis stehenden Beamten sind übereinander im freien Raum »schwebend« dargestellt, nur ein dünner blauer Halbkreis ist als verbindender Raumzusammenhang übriggeblieben. Die untere Szene besteht aus Christus zwischen zwei mit Togen bekleideten Würdenträgern und der Fesselung des Barabbas.

Die obere und die untere Szene gehören zusammen, der reale Raumzusammenhang aber ist zerrissen. Die vorderen Figuren sind größer als die hinteren, wiederum sind das Gesetz der umgekehrten Perspektive und die »sinnvolle Disproportionierung« festzustellen, die eine abstrakte Umsetzung des antiken Raumzusammenhanges in die Wege leiten. Die Wahl der evangelischen Szenen, die sich aus den sog. Festen zusammensetzen, die Kommunion der Apostel und die großangelegte Pilatusszene würden für einen Einfluß der monumentalen Malerei sprechen. Diese Tatsachen und stil-

geschichtliche Kriterien, wie etwa die Zunahme des »Graphismus«, d. h. der linearen Behandlung der Gewandung, weisen eher auf eine spätere Entstehung als im 6. Jh. hin. Die prachtvolle Ausstattung der Miniaturen, die höfischen Trachten, der vorherrschende Illusionismus sprechen für eine Entstehung in Konstantinopel.

Einen Schritt weiter in der Auflösung des Raumes und der Einschränkung der Darstellungsmittel gehen die sog. Fragmente des Evangeliars aus Sinope (Pariser Nationalbibliothek). In der Darstellung der Figuren und der Hervorhebung des Gesichtsausdruckes durch Betonung der Blickrichtung sind hier stärkere Nachwirkungen der Wiener Genesis vorhanden.

Wie lange sich der spätantike illusionistische Stil in den Ostprovinzen des Reiches hält, beweist das sog. Rabula-Evangeliar, das 584 durch den Mönch Rabula im Kloster Zagba in Mesopotamien illuminiert wurde. Wir haben es hier mit ganzseitigen, geschlossenen Darstellungen (Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest, Apostelvereinigung und Marginalien, d. h. Randscenen, die an den Seiten der Kanonesbogen oder architektonischen Darstellungen angebracht wurden) zu tun. Diese letzte skizzenartige Darstellungsart hat sich dann in östlichen Psaltern (sog. Chludoff-Psalter in Moskau) fortgesetzt. Die ganzseitigen Darstellungen sind für sich geschlossen und umrahmt, so daß sie, im Gegensatz zu dem Codex von Rossano oder den Sinope-Fragmenten, wiederum den antiken geschlossenen optischen Raum einführen.

Der Illusionismus bemächtigt sich nicht nur der Figuren und des Raumes, sondern er gibt sogar atmosphärische Veränderungen wieder, wie z. B. im bläulichen Dämmer verschwimmende ferne Bergumrisse, rosafarbige Reflexe von Sonnenstrahlen oder das silbrige Halbdämmer einer Mondbeleuchtung. Die monumentalen Kompositionen schließen sich an sog. Festdarstellungen des Kirchenjahres an (wie z. B. die Kreuzigung, die Auferstehung, die Himmelfahrt). Gerade diese Darstellungen sprechen dafür, daß wir es hier mit einer Anlehnung an byzantinische, hauptstädtische Vorbilder zu tun haben. Wir können daraus entnehmen, daß sich die streng dogmatisch gebundenen Darstellungen bereits vor dem Bilderstreit in der byzantinischen Hauptstadt herausgebildet und in den östlichen Provinzen des Reiches verbreitet haben. In der Auflösung der Architektur und in den Randskizzen spiegeln sich gewisse lokale Maltraditionen.

Für die Geschichte der Miniaturmalerei ist entscheidend, daß sie auch in der östlichen Reichshälfte bis zum Ikonoklastenstreit die illusionistischen Grundlagen der spätantiken und altchristlichen Malerei beibehält.

Die monumentale Wandmalerei. Mosaiken und ihre Thematik

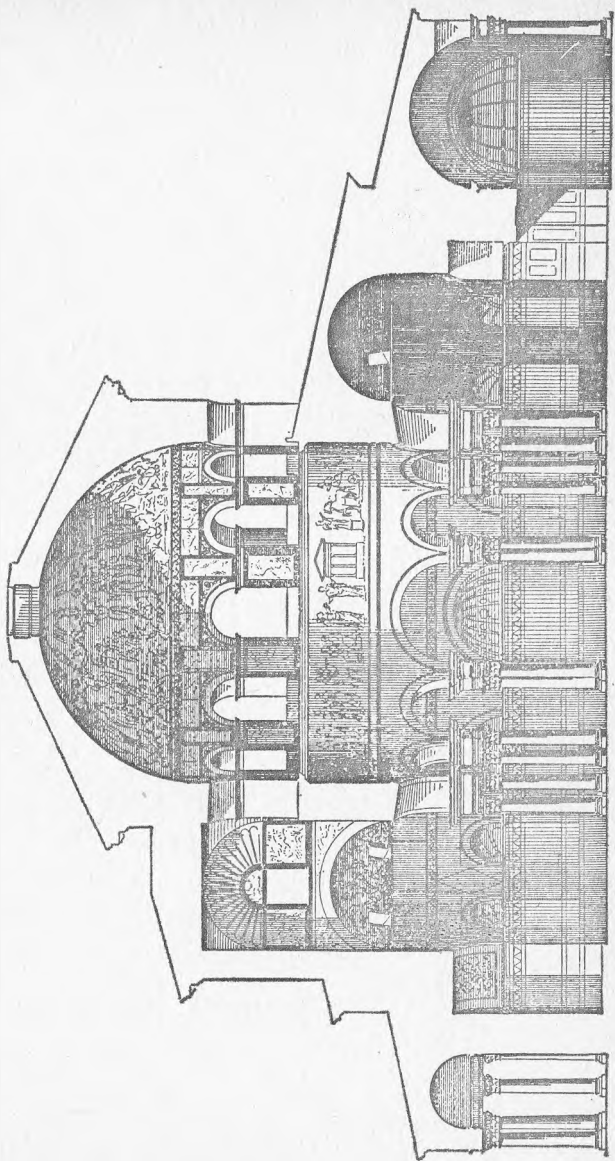
Im Vergleich zur Katakombenmalerei ist in der monumentalen Wandmalerei eine tiefe Wandlung eingetreten. Diese war durch neue entscheidende Umstände bedingt, und zwar durch die Liturgie, die altchristliche Architektur und das neue Verhältnis zur Antike.

Die monumentale Wandmalerei tritt uns erst in der konstantinischen Periode entgegen. Sie hängt mit den neuen altchristlichen Kultbauten, d. h. mit der altchristlichen Basilika, den Baptisterien, Memorial- und Grabanlagen zusammen. Diese neue Malerei ist nun vom neuen Kult und der Liturgie abhängig.

Die neue Malerei emanzipiert sich weitgehendst von dem sepulkralen Charakter der frühchristlichen Malerei der Katakomben. Es ist nicht die Rettungssymbolik und die Projektion der übernatürlichen Welt in paradiesisch-elysische Darstellungen verschiedener Art maßgebend, sondern die Tatsache der Anerkennung der sichtbaren Kirche, die nun im offiziellen Kult und in der offiziellen Lehre sich voll entfalten kann. Die altchristliche Kunst braucht nunmehr nicht länger das volle Tageslicht zu scheuen und sich in künstlich erleuchteten, unterirdischen Grabkammern zu verbergen, sondern sie tritt an Stelle des antiken römischen Kultes ins volle Rampenlicht.

Mit dieser Wandlung schwindet der schattenhaft-unwirkliche Charakter der Katakombenmalerei, und an ihrer Stelle tritt uns eine »wirklichkeitsnähere« Malerei entgegen, die sich stärker an die antike Malerei anlehnt, gleichzeitig aber den neuen christlichen Aufgaben dient. Vorherrschend ist die Mosaikmalerei. Auch das ist kein Zufall; wir haben bereits in der altchristlichen Basilika Tendenzen festgestellt, die die sinnliche Schönheit eines substantial ge-

Fig. 24 Rom. Santa Costanza. Grabmal der Constantina (gest. 354), Tochter Konstantin des Großen, und anderer Angehöriger der kaiserlichen Familie. Schnitt mit Andeutung des nicht mehr vorhandenen Mosaikschmucks der Kuppel und des Tambours



schlossenen Raumes durch rhythmische Bewegung in die Tiefe auflösen und die Bedeckung dieser Räume durch Holzdecken ausführen. Diesen Entstofflichungstendenzen der Architektur mußte sich die Malerei anpassen, d. h. sie mußte die stoffliche Begrenzung der Wand auflösen. Nichts eignete sich dazu besser als das Mosaik, das bereits in der antiken Kunst schwerlastende Decken und Gewölbe farbig (koloristisch) auflöste.

Auch thematisch hatte sich die altchristliche Malerei nun zu wandeln; sie mußte, dem christlichen Kult und der christlichen Lehre angepaßt, über bloße Andeutungen und Symbole hinaus alttestamentliche und christologische Themen aufgreifen. Erzählung, Handlung, Geschehen waren zu schildern, und hierbei mußte sich die altchristliche Malerei wieder enger an die antike Malerei anschließen und diese ins Christliche umsetzen. Dazu kommt noch ein neuer Zug dieser Malerei: sie diente nun der siegreich hervorgegangenen christlichen Religion. Das Siegreiche und Triumphale ist es, das nun im Mittelpunkt steht und das sich des Triumphbogens und der Apsis der altchristlichen Basilika bemächtigt.

Unzählige Inschriften stellen diesen neuen Charakter der altchristlichen Malerei unter Beweis. In den Briefen des Paulinus von Nola tritt uns noch stark der symbolische Charakter der altchristlichen Apsisausschmückung entgegen, der in der Herrlichkeit des Kreuzes besteht. In anderen Inschriften, z. B. in Cosma und Damiano in Rom, wird der strahlende Glanz der Mosaiken in den blendenden Hallen Gottes hervorgehoben, in denen der Glaube und das kostbare Licht schimmern (*Aula Dei radiat speciosa metallis, in qua plus fidei lux pretiosa micat*).

In den frühen konstantinischen Mosaikausschmückungen können wir noch die Nachwirkungen der altchristlichen Sepulkralmalerei feststellen. So in den Umgängen des kaiserlichen Mausoleums von Santa Costanza in Rom (Fig. 24) und in dem Fußbodenmosaik der Basilika in Aquileja.

In den Umgängen von Santa Costanza sind Weinleseszenen in rankengeschmückten Feldern dargestellt worden, die die geläufige Jahreszeitensymbolik wiedergeben (Abb. 20). Im Kuppelmosaik,

Farbtafel VI Ravenna. Sant' Apollinare in Classe. Apsismosaiken. Obere Kuppelzone: Elias, Moses, Christus als Kreuz und die drei Lämmer. Darunter: hl. Apollinaris mit zwölf Lämmern. Mitte 6. Jh.

das wir nur aus Zeichnungen Francesco d'Ollandas aus dem 16. Jh. und anderer Zeichner kennen, waren unten fischende Eroten dargestellt, ein beliebtes Thema der altchristlichen Malerei, das sich auch in Aquileja wiederholt. Erst in den Kuppelfeldern, die von Kandelabern umrahmt werden, waren alt- und neutestamentliche Szenen einander gegenübergestellt (sog. Konkordanz des Alten und Neuen Testaments). In den alttestamentlichen Szenen fanden sich Motive, die aus der Katakombenmalerei entlehnt waren (Susannaszenen, Tobias usw.). Soweit man aber aus den Zeichnungen entnehmen kann, ist der neutrale weiße Hintergrund der Katakomben, der in den Umgängen noch herrschte, durch einen blauen, und die knappe Schilderungsart durch eine ausführlichere Schilderung ersetzt worden.

In Aquileja tritt auch noch sepulkrale Symbolik auf (z. B. der Gute Hirte), aber die ganze Dekorationsart ist tiefer vom christlichen Geist durchdrungen als die Dekoration von Santa Costanza und paßt sich den liturgischen Bedürfnissen des Raumes an.

Einwirkungen der Katakombenmalereien auf frühe Kuppeldekorationen lassen sich in San Giovanni in Fonte aus dem Ende des 4. oder Anfang des 5. Jh. feststellen, und zwar sowohl in dem gedämpften Kolorit als auch im Gegenständlichen (in den Szenen: Christus und die Samariterin, Weinwunder und Wunderbarer Fischfang).

Eine entscheidende Rolle kommt der Ausschmückung der Schiffswände und der Apsiden der altchristlichen Basiliken zu. Man kann hier bereits von großen monumentalen Zyklen sprechen. Den zyklisch fortlaufenden Erzählungen aus dem Alten und Neuen Testament waren die Schiffswände gewidmet, während der Triumphbogen und die Apsis dem triumphalen Gedanken der siegreichen Kirche vorbehalten blieben. Den Gipfelpunkt dieser Verherrlichung bildete die Apsis mit der Darstellung der Majestas Domini, mit der Gesetzesübergabe an Petrus, die der weströmischen Primatidee entgegenkam.

Leider haben sich die Ausschmückungen der bedeutendsten altchristlichen Basiliken in Rom, und zwar der Peters- und der Paulsbasilika, nicht in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Wir können das Aussehen dieser großen zyklischen Darstellungen nur aus späteren Zeichnungen des Barberini-Codex rekonstruieren.

Für den Inhalt ist die Gegenüberstellung des Alten und Neuen Testaments, die historisch sich abwickelnde Erzählung und der

universale Gedanke entscheidend, der eine kosmisch-christliche Weltordnung von der Entstehung der Welt bis zum Jüngsten Gericht bzw. der zweiten Ankunft Christi (secundus adventus) schildert.

Die Mosaiken von Santa Maria Maggiore

Aus der frühen Zeit hat sich verhältnismäßig am besten der große Mosaikzyklus in Santa Maria Maggiore in Rom erhalten. Doch haben wir es hier nicht mit der Gegenüberstellung des Alten und Neuen Testaments zu tun, sondern mit Szenen aus der Geschichte Abrahams, Isaaks und Jakobs auf der linken Wand und mit Szenen aus dem Leben Moses, und Josuas auf der rechten.

Der Triumphbogen, der gewöhnlich (Paulsbasilika in Rom) apokalyptische Darstellungen aufwies, ist mit einem monumentalen Zyklus aus dem Leben Marias geschmückt. Eingefaßt wird dieser bedeutende Zyklus aus der Geschichte Marias oben durch die Darstellung des leeren Thrones mit der versiegelten Rolle und den beiden den Thron flankierenden Apostelfürsten in der Mitte und Evangelistensymbolen dazwischen. Unten am Fuße des Triumphbogens sind Bethlehem und Jerusalem mit Lämmern dargestellt. Die zweite Ankunft Christi ist in dieser apokalyptischen Symbolik angedeutet (Abb. 23).

Die Apsis war vor der Veränderung durch Torriti mit üppigen, sich einrollenden Akanthusranken und am unteren Rande mit einer paradiesischen Flußlandschaft geschmückt. Oben endete diese Ausschmückung in einem halbkreisartigen Zelt mit einem perlen-geschmückten Märtyrerkranz.

Diese Apsisausschmückung, die wir auch in der den hll. Rufina und Secunda geweihten Kapelle des Lateranbaptisteriums aus dem 4. Jh. finden, entspricht noch einer älteren Auffassung, die dann durch die Majestasdarstellung verdrängt wird. In den Akanthusranken, die sich vom blauen oder goldenen Hintergrund abheben, kommt noch die alte idyllische Darstellung des christlichen paradiesischen Emyreums zum Ausdruck. Die idyllische Flußlandschaft unten, die auf antike Bilderbeschreibungen Philostrats zurückgeht und die als Jordanfluß bezeichnet wird, schließt sich dem allgemeinen, paradiesischen Charakter der Apsis an.

Die Mosaiken von Santa Maria Maggiore sind in zwei Epochen entstanden. Die Darstellungen der Schiffswände stammen aus der

Zeit des Papstes Liberius (352—366), die des Triumphbogens mit der Inschrift des Papstes Sixtus III. aus den Jahren 432—440. Stilistisch und inhaltlich läßt sich dieser zeitliche Unterschied rechtfertigen.

Der Stil der Mosaiken von Santa Maria Maggiore entspricht der nachkonstantinischen Renaissance. Nirgends kann man diese Wandlung so gut beobachten wie hier. Im Gegensatz zur Katakombenmalerei ist der flüchtige, skizzen- und schattenhafte Illusionismus überwunden worden. Der neutrale weiße Hintergrund ist durch eine koloristische Wiedergabe des Hintergrundes ersetzt, die Figuren sind plastisch dargestellt und überwinden das Flächige, antike Gewänder, freie Bewegungen, sichere Standmotive verraten den Anschluß an die antike Malerei. In den Darstellungen der Gewänder, der Gesichter, der Landschaft und der atmosphärischen Erscheinungen macht sich ein koloristischer Impressionismus bemerkbar, der an Pompeji erinnert (Farbtafel III).

Noch nie hatte sich die altchristliche Kunst so stark der antiken genähert wie in diesen Darstellungen. Es ist tatsächlich christlicher Inhalt in antikem Gewande, der uns hier entgegentritt. Besonders intensiv ist die Behandlung der Farben, die Bodenstreifen sind hellgrün, dann folgt ein hellgelber Streifen, über den Figuren erscheint der Himmel in einigen verdämmernden Streifen. Oft sind rote oder rosafarbige Wolken dargestellt (Opfer Melchisedechs). In den Szenen aus dem Leben Moses' (Tod des Moses) ist alles farbig aufgelöst, sogar die Felsen. Es herrscht ein weicher pastellartiger Gesamtton.

Vielfach dienen dunkle Hintergrundfiguren als »repoussoir« gegenüber den hellen vorderen (Trennung Lots von Abraham). Kühn impressionistisch nuanciert, mit verschiedenen Intensivierungen der blauen Farbe, ist die Erscheinung der drei Engel vor Abraham; Farbton gegen Farbton entscheidet. Häufig werden Figuren von breiten farbigen Linien umrissen. In der Verlobung der Saphora mit Moses erglänzt das Zelt in goldener und kupferroter Farbe. Auch Ansätze zu einer farbigen Luftperspektive sind in mehreren Darstellungen vorhanden.

Aber neben diesem impressionistischen Gesamtcharakter der Darstellungen treten Darstellungsmittel auf, die in die Zukunft weisen, so z. B. der goldene Hintergrund. Er schiebt sich zwar zwischen die Bodenfläche und den Himmel ein, er wird stärker oder schwächer betont, aber er begleitet fast alle Darstellungen. Selten ist

die Darstellung rein farbig impressionistisch (Drei Engel erscheinen Abraham). Auch bei hervorragenden Personen finden wir Goldstreifen in den Gewändern (Hoftrachten).

Diese Verwendung von Gold in der Raumdarstellung zerreißt den natürlichen Raumzusammenhang. Es ist ein Stück eines idealen Hintergrundes, der sich hier einschiebt und dadurch das ganze Geschehen aus der naturgegebenen Wirklichkeit heraushebt. Hier zeichnen sich Tendenzen ab, die bereits die reife altchristliche Kunst, wie sie im Westen in Ravenna und im Osten in Byzanz in den folgenden Jahrhunderten ihren Niederschlag gefunden hat, vorbereiten. Auch die »höhere Lenkung« der natürlichen Begebenheiten durch die Halbfigur Gottes, die an antike Götter erinnert, wird immer häufiger durch die bloße Hand Gottes ersetzt. In der Darstellung der Dreieinigkeit, die Abraham erscheint, ist der mittlere Engel in Anrede dargestellt, wodurch er als Gottvater charakterisiert erscheint. Der Bildaufbau ist ungleich. In einigen wenigen Darstellungen ist ein ganzer geschlossener Bildaufbau vorhanden (Opfer Melchisedechs, Übergang über das Rote Meer, Schlacht mit den Amalekitern). In den meisten Feldern sind je zwei Szenen übereinander dargestellt worden. In den Josuadarstellungen ist die fortlaufend erzählende Schilderungsart spürbar. Hier hat eine Josuarolle als Vorbild gedient.

Stark spiegeln sich antike Kompositionsgesetze in der monumentalsten aller Darstellungen, der Trennung Lots von Abraham. Beharren und Sichentfernen, Stehen und Schreiten ist durch rhythmische Bewegungen, Gesichtsausdruck und Gesten dramatisch wiedergegeben. Alle begleitenden Figuren sind seelisch am Vorgang beteiligt. Ein tiefer Riß geht durch die Darstellung, so als ob sich eine Welt in zwei Teile spalten würde. Diese Spaltung ist durch Farben, Figuren, Bewegungen, Umrisse und seelische Spannung hervorgerufen worden.

Ein anderes Stadium repräsentieren die Mosaiken des Triumphbogens (Abb. 23). Es sind Szenen aus dem Leben Marias und der Kindheitsgeschichte Christi, die hier dargestellt wurden. Sie bestehen aus der Verkündigung, dem Gespräch zwischen Josef und dem Engel, der Darbringung im Tempel, Befehl zur Flucht in der obersten Zone; aus der Huldigung der Magier, der Begruung Christi durch den König Aphrodisius in der zweiten Zone, dem bethlehemitischen Kindermord und den drei Königen bei Herodes in der untersten Zone.

Die ganze Darstellung hat im Gegensatz zu den alttestamentlichen Darstellungen der Schiffswände einen dogmatischen Charakter und wird allgemein mit dem Konzil von Ephesos vom Jahre 431 in Zusammenhang gebracht, wo die Muttergottes nicht nur als Christus-, sondern auch als Gottesgebärerin proklamiert worden ist. Die Muttergottes ist in prachtvoller, höfischer Tracht wie eine Kaiserin dargestellt. Auffallenderweise fehlt die Geburtsszene.

Der Stil ist durchaus impressionistisch, aber der goldene Hintergrund tritt stärker hervor. Neu sind die Monumentalität der dargestellten Figuren und gewisse Ansätze von hieratischer Frontalität und Unbeweglichkeit im Gegensatz zu den bewegten, meist kleinfigurigen Szenen der Schiffswände.

Im Zusammenhang mit der ganzen Geschichte der altchristlichen Malerei wäre noch hervorzuheben, daß wir es in den beiden Zyklen von Santa Maria Maggiore mit dem Niederschlag einer impressionistischen Malweise zu tun haben, die sich dann sowohl in der ravenatischen Malerei des Westens wie auch in der frühbyzantinischen und mittelbyzantinischen Malerei fortsetzt.

Majestas Domini

Während die Schiffswände der altchristlichen Basilika mit fortlaufend-erzählenden Zyklen aus dem Alten und Neuen Testament ausgeschmückt gewesen sind, war die Apsis dem Sieges- und Triumphgedanken des Christentums gewidmet. In den früheren Darstellungen stand das Symbol des Kreuzes mit von Ranken erfülltem Hintergrund und die mystische Bedeutung des Lammes mit den vier evangelischen Strömen und dem Jordanfluß im Vordergrund (Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano, Beschreibungen des Paulinus von Nola), später wird der ideale, von Ranken erfüllte Hintergrund durch die Darstellung der *Majestas Domini* ersetzt.

Die Darstellung des thronenden Christus bildet den Gipfelpunkt des hierarchischen Gedankens. Es ist die kosmische Herrschaft Christi in verschiedenen Abwandlungen, die hier in der nachkonstantinischen Zeit, ähnlich wie in der Sarkophagplastik, ihren Niederschlag findet.

Eine der frühesten Darstellungen dieses Typus finden wir in Santa Pudentiana in Rom, die um 400 entstanden sein dürfte. Leider hat sich das Mosaik nicht in seinem ursprünglichen Zustand erhalten, es wurde mehrmals restauriert (im 5. Jh., im 8. Jh., 1588 und 1829—1832). Unten und oben ist das Mosaik beschnitten worden, die einzelnen Apostel wurden sehr verändert. Das Verhältnis Christi zu den Aposteln ist unmotiviert, und auch Christus ist von der Restaurierung nicht verschont geblieben (Abb. 22).

Dargestellt ist der thronende bärtige Christus, hinter ihm erhebt sich ein Felsen mit einem perlengeschmückten Kreuz (*crux gemmata*), rechts und links befinden sich, einen Halbkreis bildend, die Apostel, hinter diesen zwei Frauen (Pudentiana und Praxedis), Christus Märtyrerkränze darreichend. Dem Halbkreis der Figuren schließt sich der Halbkreis eines großen Portikus an, hinter dem antike Gebäude emporragen. Man hat diese Stadt mit Jerusalem in Verbindung gebracht. Die ganze Hintergrundarchitektur erinnert an die Stadttorsarkophage. Über der Stadt ist ein illusionistisch aufgelöster Himmel mit Evangelistensymbolen dargestellt.

Auffallend ist die freie Gruppierung der Apostel um den Thron Christi. Wir spüren noch keine Anzeichen von strenger Hieratik, dafür wird die ganze Komposition von dem etwas unförmigen Thron Christi, von Christus und von der Vertikalachse des Kreuzes beherrscht. Die mangelnde Verbindung zwischen Christus und den Aposteln könnte sowohl auf tastende Versuche, eine solch großartig gestaltete Komposition zu projizieren, als auch auf spätere Restaurierungen zurückgeführt werden. Es ist auch fraglich, ob die Figur Christi nicht weitgehendst verändert wurde.

Wie verschieden diese Darstellung in der Auffassung von einer früheren desselben Themas ist, beweist der Vergleich mit dem Mosaik von Sant' Aquilino in San Lorenzo in Mailand (Fig. 24), wo Christus nicht als Herrscher, sondern als jugendlicher Lehrer unter den Aposteln dargestellt wurde. Es fehlt in dieser Darstellung die Freiheit der Bewegungen. Wenn wir es hier auch mit einem goldenen Hintergrund zu tun haben, so ist die Auffassung Christi als evangelischer Lehrer im Vergleich zur Darstellung Christi als Herrscher in dem Mosaik von Santa Pudentiana, die in die Zukunft weist, der älteren Darstellungsweise entsprechend wiedergegeben, es dürfte daher noch aus dem 4. Jh. stammen (Abb. 22).

Eine weitere Hierarchisierung der Majestas-Domini-Darstellung im Westen ist durch die Gesetzesübergabe (*traditio legis*) bestimmt

worden. Der römische Charakter dieser Darstellung ist unverkennbar. Die Bedeutung des Gesetzes und seine Übergabe an Petrus konnte nur dem römischen Bereich der bildenden Kunst entspringen, und es wäre möglich, daß diese Darstellung in der Peterskirche in Rom vorbildlich geworden ist. Leider jedoch hat sich das ursprüngliche Apsismosaik nicht erhalten, es wurde unter Innozenz III. (1216) gründlich restauriert, und wir sind darüber nur durch eine Zeichnung unterrichtet, die jedoch das oben Gesagte zu bestätigen scheint.

Weitere Beispiele einer Gesetzesübergabe an Petrus haben sich in den Nischenmosaiken von Santa Costanza in Rom aus dem 5. Jh. und in dem Mosaik von San Giovanni in Fonte in Neapel, aus dem frühen 5. Jh., erhalten. In den letzten Darstellungen ist Christus als Weltbeherrscher (Kosmokrator) auf einer Weltkugel dargestellt worden.

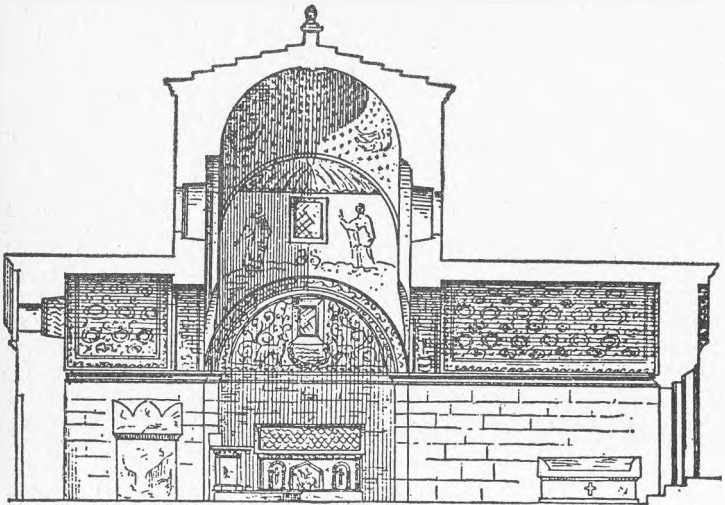
RAVENNA — BOLLWERK DER SAKRALEN REICHSKUNST

Zentralbauten, weströmische Vorbilder

Ravenna ist seit der Übersiedlung des Kaisers Honorius und seines Hofes von Mailand nach Ravenna im Jahre 405 römische Reichshauptstadt geworden, Mittelpunkt eines zusammenbrechenden, von anstürmenden germanischen Völkerschaften umbrandeten Staates. Es scheint, daß die natürliche Lage und die Umgebung von unzugänglichen Sümpfen die Wahl Ravennas zur Hauptstadt besonders begünstigt hat. Entscheidend aber ist, daß sich Ravenna auch in der Zeit der Westgotenherrschaft (Theoderich und Amalasintha) und dann in der Zeit der Besetzung durch Justinian bis zur Eroberung durch die Langobarden als Hauptstadt gehalten hat.

Diesem Umstand hat Ravenna es zu verdanken, daß es sich nicht nur als staatspolitischer Mittelpunkt, sondern auch als Kunstzentrum gegenüber den Auflösungstendenzen der Kunst, die sich ringsherum bemerkbar machten, behauptet. Es ist im Grunde genommen ein ähnlicher Prozeß, wie er sich am anderen Ende des Reiches, in Ostrom, abgespielt hat. Dieser historische Prozeß, d. h. die Erhaltung Ravennas als Reichshauptstadt, hat die konservative Tendenz zur Erhaltung der christianisierten antiken Kunst bedingt.

Fig. 25 Ravenna. Mausoleum der Galla Placidia. Entstanden zwischen 425 und 433. Schnitt



Eine gehobene Hofatmosphäre beherrscht das ganze Leben und Treiben der Stadt. Die Kunst ist Hofkunst, Kunst der römischen Elite, genauso wie in Ostrom. Diese Tatsache ist wichtig, da sich bereits rings um Ravenna ausgesprochene Barbarisierungserscheinungen der Kunst und des Lebens in einem Wunsch nach Auflösung (*cupio dissolvi*) bemerkbar machen und ein *sermo rusticus* und *vulgaris* sich ansagt. Ravenna ist eine Oase mitten im Meer der barbarischen Auflösung aller Kunstwerte der Antike. Wir können daher in Ravenna von einer ausgesprochen sakralen Reichskunst sprechen, diese beherrscht die beiden Metropolen des Reiches. Sakrale Reichskunst heißt, daß die antiken Tendenzen nun mit den christlichen zu einer Einheit verschmelzen.

Dieser Prozeß hat sich bereits in der konstantinischen Zeit angesagt, und er erreicht in Ravenna den Höhepunkt in einer sakralen Reichskunst, die, obwohl die Grundlagen im Osten und im Westen dieselben gewesen sind, sich von der oströmischen durch Nuancen unterscheidet. Jedenfalls wird sich herausstellen, daß die ganze ravennatische Kunst kein bloßer Ableger der oströmischen Kunst

ist, sondern daß sie ihre eigenen, aus der alten weströmischen Tradition hervorgehenden Wege beschreitet. Daß sich die ravennatische Kunst an die Tradition der weströmischen Reichskunst anschließt, beweisen sowohl die Baudenkmäler als auch die Malerei.

Am sog. Grabmal der Galla Placidia, an Sant' Apollinare in Classe, dem Baptisterium des Neon und an San Vitale können die charakteristischen Stileigenschaften der ravennatischen Baukunst abgelesen werden. Sie bilden einfache, nüchterne Ziegelbauten. Die ganze Prachtentfaltung der antiken Kunst ist verschwunden. Man ist im Zweifel, ob es noch antike Architektur ist, und doch gehören diese Bauten der letzten Phase der spätantiken Architektur an, eben durch die Absage an jede sinnliche Prachtentwicklung. Eine Formaskese hat sich dieser Bauten bemächtigt: wie ein christlicher Schriftsteller meldet, sollen sich die sakralen Dächer nicht profanen Augen erschließen (*nec pateant sacra tecta profanis*). Also gewollte Schlichtheit, ja Abkehr von jeder äußeren Pracht, und doch sind diese Bauten nicht stillos.

Homogene Mauerflächen werden durch Blendarkaden, Mauerlisenen und durch glatt aus der Wand herausgeschnittene Öffnungen, die als Fensterformen mit durchbrochenen Transennen bedeckt waren, optisch belebt. Als einfache kubisch-kristalline Blöcke wirken diese Bauten, was besonders anschaulich bei dem Denkmal der

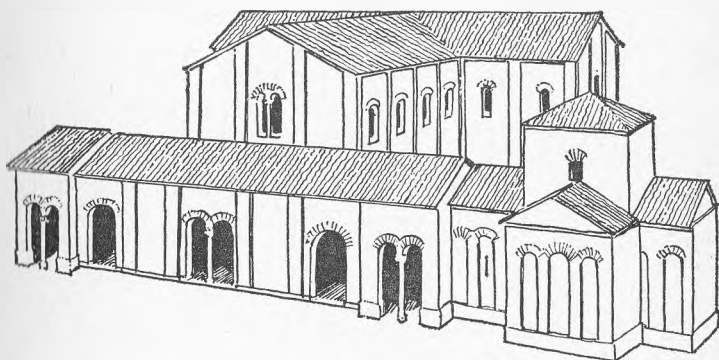


Fig. 26 Ravenna. Mausoleum der Galla Placidia. Rekonstruktionsversuch des Bauzusammenhangs mit der nicht mehr vorhandenen Palastkirche Santa Croce

Galla Placidia und San Vitale zum Ausdruck kommt. Aber diese Blöcke, diese kristallinisch-blockartige Wirkung unterscheidet sich gewaltig von einer ähnlichen Wirkung kaiserrömischer Anlagen, wie etwa dem Pantheon oder der sog. Maxentiusbasilika in Rom.

Dort mächtige kernige Mauermassen, die schwere Gewölbe tragen; man spürt die Wucht dieser blockmäßigen Architektur. In Ravenna ist diese Blockmäßigkeit anderer Natur: die Wände wirken stets als leichte Kulissen; man spürt, daß sie nicht zum Tragen schwerer Gewölbe bestimmt sind, aber man spürt doch, daß diese Wände Räume in sich schließen, daß sie eben leichte, beinahe schattenhafte Raumhüllen bilden. Es ist also bereits an der Außenarchitektur zu erkennen, daß wir es hier mit einer ausgesprochenen Raumarchitektur zu tun haben. Dadurch allein verraten diese Bauten den Zusammenhang mit der römischen bzw. spätrömischen Architektur (Abb. 25).

Das einzige Dekorationsmittel bilden die Blendarkaden, manchmal farbige Inkrustationen. Sie sind aus der Fläche geboren, aber man kann sie nicht vom Orient ableiten, da wir dort keine Vorbilder finden. Die ganze sogenannte protoromanische Kunst, die Puig de Cadafalch mit diesen Blendarkaden in Verbindung bringt und sie, der allgemeinen Mode folgend, vom Orient ableitet, ist ravennatisches Formengut, das das ganze Abendland in der vorromanischen Periode erobert hat. Mit diesem Motiv allein könnte man von einer Weltgeltung der ravennatischen Kunst sprechen.

Eine gewisse Ausnahme bildet in der ravennatischen Kunst das Grabmal Theoderichs. Es ist kein Ziegelbau, sondern besteht aus Quadern; die ganze Steindecke ist monolith. Im Grunde genommen macht das Denkmal einen römisch-antikerem Eindruck als die sakralen Bauten Ravennas. Der Unterbau besteht aus wuchtigen Quaderbögen, der erste Stock war mit einer flachen Blendarchitektur verziert, zwei mächtige Ringe haben den Bau nach oben zu abgeschlossen. Im oberen befindet sich ein verkümmertes lesbisches Kymation (Zierleiste aus stilisierten Blattformen), das zu verschiedenen falschen Erklärungen Anlaß gegeben hat. Die Abweichung von den sakralen Bauten Ravennas läßt sich dadurch erklären, daß wir es hier mit einem profanen Grabdenkmal zu tun haben, das sich an ähnliche römische Denkmäler, man denkt an Rundbauten der Via Appia in Rom, angelehnt hat.

Aber auch das Innere dieser Bauten entspricht den Stilgesetzen der altchristlichen und spätantiken Architektur. Zentrale Bauten

sind mit verschiedenen Formen von Kuppeln oder Gewölben bedeckt. So ist z. B. das Grabmal der Galla Placidia mit einer hängenden Kuppel bedeckt, das Baptisterium des Neon mit einer Kuppel, die auf sphärischen pendentifartigen Zwickeln und auf Kämpfern, welche mit Säulen verbunden werden, ruht. Es ist eine Doppelschaligkeit dieses recht komplizierten Gewölbes bemerkbar, ja man kann sogar von drei Flächenschichten sprechen, die ein leichtes Schweben der Kuppelschale zum Ausdruck bringen.

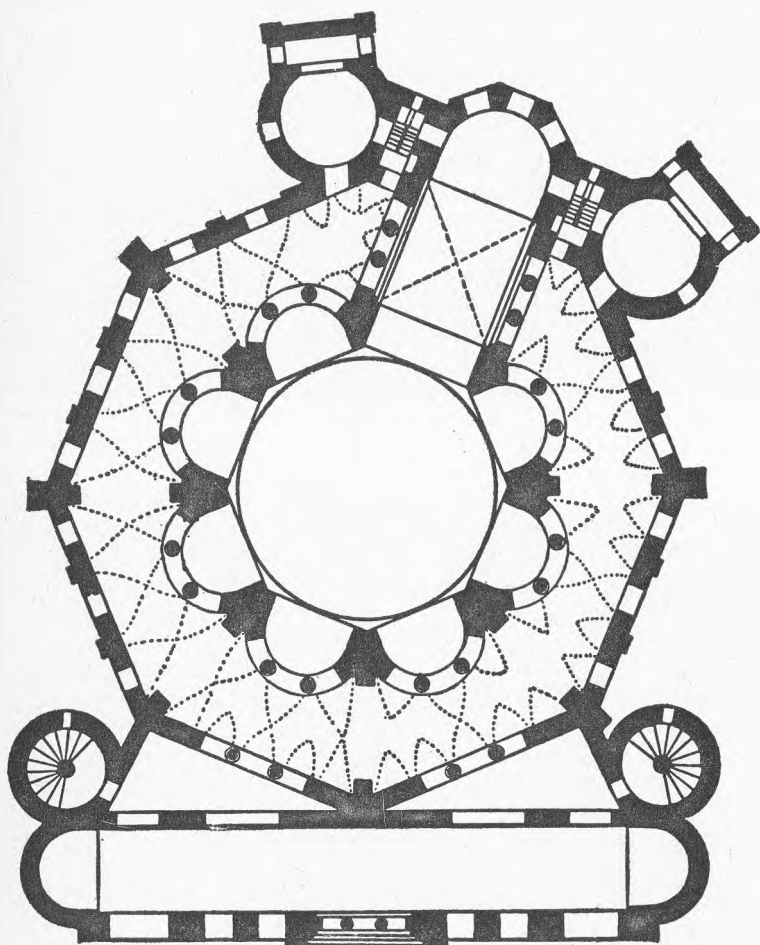
In San Vitale haben wir es mit Trompen zu tun, die das Rund der Kuppel in den oktogonalen Raum überführen. Die Trompen sind sehr seicht und fallen kaum auf. Sie passen sich dem optischen Gesamteindruck an. Zuletzt die bischöfliche Kapelle am Dom: hier ist in der Vorhalle ein schmales Tonnengewölbe, im Hauptraum ein Kreuzgewölbe in ausgebildeter Form vorhanden. Wenn wir alle diese Formen der Wölbungen auf ihre Provenienz hin prüfen, so unterliegt es wohl kaum einem Zweifel, daß wir es hier mit den Nachwirkungen der altchristlichen und der römischen Architektur zu tun haben. In den Langhausbauten setzt sich die Tradition der altchristlichen Basilika fort, während die Raumform und die Gewölbelösungen die Abhängigkeit von der römischen Architektur ver-raten.

Die kreuzförmige Grundrißform des sogenannten Mausoleums der Galla Placidia, das zwischen 425 und 433 entstanden ist, besitzt römische Vorbilder in den kreuzförmigen Anlagen der Domus Aurea in Rom (Abb. 26 und Fig. 25).

Die Entstehung der reichentwickelten oktogonalen Grundform mit Nischenumgang von San Vitale in Ravenna (522–532) läßt sich an einer Reihe von römischen Zentralanlagen verfolgen. Die nächste Parallele bildet die nicht mehr erhaltene Anlage auf dem Areal der Villa Medici in Rom (nach einer Zeichnung von Peruzzi), während die Vorhalle in der Minerva Medica in Rom und in der vor kurzem freigelegten Villa Armerina ihre architektonischen Voraussetzungen besitzt (Fig. 27).

Das Kreuzgewölbe (Presbyterium von San Vitale, Kapelle im erzbischöflichen Palais in Ravenna, San Pier Crisologo) besitzt seine Vorstufen in einigen Raumanlagen der Villa Hadriana in Tivoli bei Rom. Dasselbe gilt von den Hängekuppeln im Mausoleum der Galla Placidia und im Neonbaptisterium, sie besitzen ihre Vorstufen in den Rundbauten der Piazza d'Oro der Hadriansvilla in Tivoli.

Fig. 27 Ravenna. San Vitale. Zwischen 522 und 532 begonnen. Grundriß



Was jedoch im Gegensatz zu der römischen Architektur auffällt, ist die leichte Konstruktion dieser Kuppeln und ihre Bedeckung nach außen mit Zeltdächern. Im Gegensatz zur mittlrömischen Architektur haben wir es hier mit der Tendenz zu tun, die schwere Massigkeit der Kuppelschalen nach außen zu verdecken (ein Vergleich zwischen dem Pantheon und San Vitale kann das am besten veranschaulichen). Aber nicht nur durch die Form der Gewölbe-architektur, auch durch den Schmuck des Inneren verrät Ravenna einen engen Zusammenhang mit der römischen und altchristlichen Architektur.

Die Gestaltung der Innenausschmückung durch Mosaiken

Im scharfen Gegensatz zu den schlichten ziegelartigen »Rohbauten« dieser ravennatischen Anlagen, wenn man sich so ausdrücken darf, steht das Innere dieser Anlagen, wie z. B. des Mausoleums der Galla Placidia (Abb. 26). Ja man hat überhaupt den Eindruck, daß hier das Bauen von außen nach innen seinen Höhepunkt erreicht hat. Im Gegensatz zu der griechischen oder früh-römischen Architektur wird das Äußere dieser Anlagen zugunsten des Inneren vernachlässigt. Der Außenbau ist tatsächlich nur eine schlichte Außenschale, ist eine bloße Hülle, die den sakralen Raum umgibt. Der Begriff »sakral« bezieht sich hier hauptsächlich auf das Innere. (Genau das Gegenteil davon bildet die griechisch-hellenistische und frühkaiserlich-römische Architektur.)

Allerdings bereitet sich dieser Umschwung bereits in der spätrömischen Architektur vor. Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich damit eine Verinnerlichung der Architektur vollzieht, die eine Neuerung in der Geschichte der Weltarchitektur bedeutet. Die große Umkehr, die tiefe geistige und seelische Wandlung, die Verlegung der Wertakzente in das Geistige, mit einem Wort der Umschwung des Verhältnisses zwischen dem Sinnlich-Wahrnehmbaren und dem Gedanklichen, Geistigen zugunsten des letzteren (Clemens von Alexandrien), d. h. die Läuterung des Kunstwerkes von seinen auf antik-sinnlichen Wahrnehmungen beruhenden Aufgaben, eine geistig subtilere, gleichzeitig gedanklich abstraktere Auffassung vom Kunstwerk hat in der Kunst Ravennas ihren Höhepunkt erreicht.

Aber Ravenna bedeutet gleichzeitig, vor allem hinsichtlich des bildlichen Ausschmückungssystems, den Bruch mit dem altchrist-

lichen Radikalismus, d. h. der Ablehnung der bildenden Kunst als sinnliche Erscheinung, oder mit dem Zusammenschrumpfen der antiken Darstellungsmittel auf das Minimum, wie es in den Katakombenmalereien zum Ausdruck kommt. Ravenna setzt auch hier, in der neuerlichen Aufnahme der antiken Kunsterrungenschaften in der Malerei, die seit Konstantin sich vollziehende Wandlung fort. Die ravennatische Malerei knüpft nicht an die abstrakte, auf Linien beruhende Ornamentik der Katakombenmalereien (Lucinakatakombe) an, sondern an die tektonisch durchgebildete Ornamentik des Kuppelrundes von Santa Costanza (Fig. 24, Seite 95).

Noch näher stehen dem ravennatischen Dekorationssystem die späteren Kuppelausschmückungen von San Giovanni in Fonte in Neapel (5. Jh.), der Kapelle Johannes des Evangelisten im Lateran (461–468) und die Decke der Kapelle Santa Matrona in San Prisco bei Capua (5. Jh.). Fruchtgirlanden, Rankenmotive, diagonale Gliederung der Decke, blauer Hintergrund, von dem sich die vergoldeten Ranken abheben, bilden das eigentliche Dekorationssystem dieser Decken, die wir auch in Ravenna (Neonbaptisterium, Presbyterium von San Vitale) wiederfinden. Auch in dem frühen Dekorationssystem des sogenannten Mausoleums der Galla Placidia läßt sich das Fortwirken des Dekorationssystems von Rom und Neapel beobachten: Blumen- und Fruchtgirlanden als Bogenumrahmung der Eingangsseite, golddurchwirkte oder goldene Ranken treten auch hier auf.

Bevor wir die inhaltliche Bedeutung der Darstellungen betrachten, wollen wir den Eindruck des Gesamtraumes auf uns wirken lassen (Abb. 26). Wir stehen in einem verhältnismäßig kleinen Raum von einfachsten Formverhältnissen: Kreuzform mit Hängekuppel über der Vierung. Aber die Sprache der architektonischen Formen ist hier derart von der farbigen Wirkung überwältigt worden, daß wir uns in einem überarchitektonischen Gebilde zu befinden scheinen. Keine harten Linien, keine scharfen Formen, keine Trennung der architektonischen Einzelteile voneinander: Die Kuppel, die Wände, d. h. alle Formen fließen in einen farbigen Gesamtakkord ineinander, sogar die Profile sind gekrümmt, weich, flaumig, um ja nicht die Einzelform, das Trennende aufkommen zu lassen.

Die einzige architektonisch auffallende Form ist das schwach profilierte Gesims, das die Mosaiksphäre von der unteren, auch farbigen, Marmorsphäre trennt. Also keine stofflich begrenzten

Wände; überall, wo das Auge hinfällt, stößt es auf farbige Werte: es ist die radikalste Auflösung der stofflichen Bedeutung der Architektur, die man sich vorstellen kann. Alle tektonischen Gesetze von Last und Stütze, von stützenden und tragenden architektonischen Elementen, jede materielle Wucht der Wölbung, der Kuppel sind radikal aufgehoben worden. Es ist eine Verneinung der antiken Architekturgesetze, die hier zum Ausdruck kommt, ein Sich-hinwegsetzen über architektonische Traditionen, die durch Jahrhunderte hindurch die antike Kunst beherrscht haben.

Farbige Werte stehen im Vordergrund. Dazu kommt die Beleuchtung. Es herrscht heute ein gelblich gefärbter Lichtton, der durch die Alabasterscheiben hervorgerufen wird. Läßt man für einen Augenblick die Tür offen, so wird der Eindruck des Raumes durch das scharfe Tageslicht gestört. Diffuses Licht steigert die farbige Wirkung dieses Raumes, seine unvergleichliche Weichheit und seinen milden Gesamteindruck. Die Alabasterplatten sind eine moderne Zutat; es unterliegt keinem Zweifel, daß ursprünglich die schmalen Fenster durch durchbrochene Marmortransennen geschlossen waren, die eine ähnliche, diffuse Beleuchtung vermittelten. Wir stehen also vor einer bis zum höchsten gesteigerten illusionistischen Innenraumwirkung. Wir werden über die wahre stoffliche Geschlossenheit dieses Raumes getäuscht.

Aber welche höheren Ziele verfolgt diese farbige Auflösung der Architektur? Wir sollen durch die Architektur in eine andere, traumhafte Welt versetzt werden, in eine Welt, die uns über die materielle und stoffliche Beschaffenheit der wirklichen realen Welt hinwegtäuscht. In diesem Sinne ist dieser Raum wirklich ein sakraler Raum, ein Raum, der sich gegen das Eindringen der profanen realen Welt mit seinen künstlerischen Mitteln wehrt. Daher ist das kein antiker Raum mehr. Wir haben die Grenzen der sinnlichen Bedeutung der antiken Kunstwelt überschritten. Wir befinden uns in einem sakralen Raum, der die mittelalterliche Architektur vorwegnimmt.

Aber auch die bildlichen Darstellungen passen sich diesem neuen »irrealen« Raumeindruck an. Es sind Szenen, die sich auf die überirdische Idee des Christentums beziehen. Teilweise geht ihre Symbolik auf die Gruftsymbolik der Katakomben zurück: Hirsche, die das ewige Wasser trinken, Tauben, Weinranken verraten den Zusammenhang mit sepulkraler Kunst.

Die Hauptszene bildet die Darstellung des Märtyrers Laurentius,

dem die Kapelle ursprünglich geweiht war: aber bezeichnenderweise nicht das Martyrium selbst, sondern das Zuschreiten auf die Stätte des Martyriums, den brennenden Rost. Aber es ist ein stolzes, siegesbewußtes Zuschreiten, und dieses Siegesbewußtsein wird durch das Kreuz versinnbildlicht. Von diesem Kreuz, das an das Martyrium Christi erinnert, bezieht der heilige Laurentius seine ganze Kraft und Stärke. Man könnte hier eine Stelle des Paulinus von Nola zitieren: »Tolle crucem, qui vis auffere coronam« (Trage das Kreuz, wer die Krone des Martyriums erhalten will). Links sind Evangelien im Bücherkasten aufgestellt. Diese Bücher enthalten die Wahrheiten, für die der heilige Märtyrer durch das Martyrium Zeugnis ablegen wird.

In der anderen Nische ist Christus als Guter Hirt dargestellt. Aber nicht in der sonst üblichen Form des »Guten Hirten«, sondern als Herrscher. Man hat den Eindruck, daß diese Darstellung nicht ursprünglich ist; sie fällt thematisch und farbenmäßig aus den anderen heraus. In den oberen Wänden sind Apostel dargestellt, die mit ihren Händen und Blicken nach oben weisen. Die mit lichten bzw. weißen Gewändern bekleideten Apostel heben sich von blauen Hintergründen ab.

Oben schließt sich über ihnen ein golddurchwirktes Zelt, während ein Adler, wie in altchristlichen Sarkophagen, einen Perlenkranz als Märtyrersymbol in seinem Schnabel hält. Also Erlösung durch das Martyrium ist das Hauptthema des ganzen bildlichen Dekorationssystems. Den Abschluß bildet die Kuppel. Von einem dunkelblauen Hintergrund heben sich goldene Sterne in konzentrischen Kreisen ab; durch ihre Verkleinerung entsteht eine starke Tiefenwirkung.

In der Mitte schwebt ein Kreuz, in den Zwickeln sind Evangelistensymbole dargestellt. Es ist die Krönung des ganzen Darstellungssystems durch die universal kosmische Bedeutung des Kreuzes, das als ein das All beherrschendes Prinzip den Gipfelpunkt des Himmels, des Kosmos einnimmt. Es ist die Verkörperung des überweltlichen Prinzips, dem in entsprechenden Sphären alles andere unterworfen ist. Hier tut sich eben diese »irreale«

Farbtafel VII Ravenna. Sant' Apollinare Nuovo. Unterster Mosaikfries des Langhauses. Die Drei Magier. Abänderungen des alten Programmes nach der Übernahme durch die Orthodoxen um 560

Welt, diese nur mit unrealen Mitteln darstellbare Welt auf, die uns nun den ganzen Raumeindruck dieses eindrucksvollsten Martyriums in eine überweltliche, himmlische Szenerie verwandelt.

Eine Steigerung dieser illusionistisch unrealen Wirkung einer Mosaikausschmückung tritt uns im Neonbaptisterium entgegen. Im Dekorationssystem ist noch das System der Kuppeldekoration von Santa Costanza zu spüren. Eine tektonisch durchgebildete Kandelaberornamentik gliedert nach antiker Art die Kuppel. Goldene Akanthusranken zeichnen sich unten vom blauen Hintergrund ab. Unten sind Propheten dargestellt, die sich von einer goldenen Folie abheben. Bis zum höchsten gesteigert ist die illusionistische Wirkung der Kuppeldekoration. Jede schwere, lastende Wirkung der Kuppel ist durch die Konstruktion und vor allem durch das Mosaik aufgehoben worden. Die Kuppel ist tatsächlich leicht schwebend dargestellt (Farbtafel IV und Abb. 29).

Wir besitzen zwei Sphären von illusionistischer Auflösung der Wände: eine untere, die aus farbiger Marmorinkrustation und Mosaikdekoration besteht, wo goldene Ranken und golddurchwirkte Figuren sich vom blauen Hintergrund abheben. Dann erhebt sich die Fensterzone mit reicher Stuckdekoration und darüber frei schwebend die Kuppel. Im Scheitel der Kuppel ist ein Medailon mit der Taufe Christi dargestellt. Im Vordergrund wird die Taufe Christi durch Johannes den Täufer vollzogen, im Hintergrund ist, nach antiker Art, die Personifikation des Jordan dargestellt. (Leider wurde das Mosaik nach der Mitte des 19. Jh. restauriert. Christus war ursprünglich bartlos dargestellt, die Taufe vollzog sich ursprünglich wie im Baptisterium der Arianer durch das Auflegen der Hand Johannes' auf das Haupt Christi.)

Darunter sind konzentrisch um die Mitte schreitende Apostel dargestellt worden, die sich von einem blauen Hintergrund abheben. Ihre Gewänder und Gesichter sind illusionistisch behandelt. Es sind mächtige, wuchtige Figuren, etwas unbeholfen in der Verkürzung: die Füße sind zu groß, die Köpfe zu klein. Unten ist der Boden als schmaler Streifen angedeutet worden. Man gewinnt den Eindruck, daß die Apostel ganz am Rande der Welt, von den himmlischen Sphären sich abzeichnend, dargestellt worden sind. In den verhüllten Händen halten die Apostel Märtyrerkränze, als ob sie sie jemandem darbringen möchten. Jedenfalls schreiten sie mit den Märtyrerkränzen einer unsichtbaren, höheren, überweltlichen Sphäre entgegen.

Man ersieht daraus, wie mächtig damals die Märtyreridee die bildlichen Stoffe beherrschte. Sogar beim Sakrament der Taufe durfte sie nicht fehlen. Es ist die Nachfolge Christi in der Opferbereitschaft, an die bereits bei der Taufe erinnert wird, denn die Zone mit den Aposteln umschließt das Medaillon mit der Taufe Christi im Jordan. Es ist eine Verheißung des höchsten Lebens, welches durch den Opfertod erreicht wird, die uns hier entgegentreit.

Unter den Aposteln befindet sich ein Mosaikfries mit reichen, pompejanisch anmutenden Scheinarchitekturen. In Nischen sind reichgeschmückte Thronessel dargestellt. Die Throne sind teilweise leer, die rückwärtige Lehne ist mit Kränzen geschmückt, nur Mäntel liegen darauf. Auf anderen Thronen liegt das aufgeschlagene Evangelium zwischen Märtyrerkronen. Es sind eschatologische Darstellungen, welche irgendwie mit einer verschleierte Theophanie zusammenhängen und auf die »zweite Ankunft« Christi vorbereiten. Die Apostel mit den Märtyrerkronen stehen damit in Verbindung, sie entstammen antiken Kaiserhuldigungsdarstellungen.

Die Mosaiken sind stilistisch nicht einheitlich. Die Kuppelmosaiken können aus der ersten Hälfte des 5. Jh. stammen, während die unteren Teile von der Erneuerung des Baptisteriums durch Bischof Neon (440—458) stammen könnten. Sie stehen stilistisch den Mosaiken eines Tonnengewölbes der Galla Placidia am nächsten.

Eine weitere Steigerung des Feierlich-Zeremoniösen enthalten die Kuppelmosaiken des Baptisteriums der Arianer in Ravenna, die zwischen 490 und 520 entstanden sind. Die Apostel bewegen sich hier konzentrisch in der Richtung zum leeren Thronessel mit dem Kreuz, dem ebenfalls eine eschatologische Bedeutung zukommt. Der Gedankenkreis ist zwischen Taufe und dem eschatologischen Ende eingespannt; im Mittelpunkt stehen wiederum die mit Märtyrerkränzen schreitenden Apostel, die huldigend — wie die Senatoren der Arkadiussäule in Konstantinopel dem Kaiser — Kränze darbringen. Neu ist die Steigerung des hieratisch-feierlichen Eindrucks der sich bewegenden Apostelreihen, ein neuer schlanker Stil, eine Beruhigung der Bewegungen und ein Hang zur Stilisierung der Köpfe und Gewänder. Dieser feierlich-hieratische Stil kommt auch in dem Goldhintergrund zum Vorschein, der ununterbrochen den ganzen Apostelfries bis zum Bodenansatz ausfüllt.

In welcher Prachtentfaltung sich dieser neue hieratische Stil entwickelt, können wir aus der Märtyrerprozession von Sant' Apollinare Nuovo entnehmen. In zwei Reihen bewegen sich hier Prozessionen von Märtyrern und Märtyrerinnen dem Presbyterium zu. Den Ausgangspunkt der Prozession der Märtyrerinnen bildet die Hafenstadt Classe, das Ende die Darstellung der thronenden Muttergottes mit Engeln. Zwischen die Prozession der heiligen Märtyrerinnen und den Thron Marias schiebt sich eine Huldigung der Magier ein (Farbtafel VII). Den Ausgangspunkt der Prozession der Märtyrer hingegen bildet der Palast Theoderichs, ihr Ende der thronende Christus mit assistierenden Engeln.

Über den Märtyrerdarstellungen befinden sich zwischen den Fenstern frontal wiedergegebene Propheten und in der dritten Zone kleine Darstellungen aus dem Leben Christi. Auffallend in thematischer Hinsicht ist, daß die christologischen Szenen von den repräsentativen Huldigungsszenen weitgehendst zurückgedrängt wurden. Die Darstellungen sind nicht gleichzeitig. Einiges, wie z. B. die Hafenstadt Classe und der Palast Theoderichs, stammt aus der ursprünglichen arianischen Ausschmückung aus der Zeit Theoderichs. Spuren und Umrisse von einzelnen Figuren haben sich noch an diesen Stellen, den letzten Untersuchungen zufolge (Bovini), erhalten. Auch Goldhintergrund und grüner Bodenstreifen der Prozessionen stammen teilweise aus der Zeit Theoderichs.

Es wird heute angenommen, daß die Zonen mit den Propheten und die christologischen Szenen der Zeit Theoderichs (500—526) angehören, während die Prozessionen in der Zeit der Adaptierung der Kirche zum orthodoxen Kultus unter Bischof Agnellus (556 bis 569) entstanden sind. Die stark restaurierten Darstellungen des thronenden Christus und Marias unterscheiden sich stilistisch sowohl von den Prozessionen als auch von den christologischen Darstellungen. Einerseits zu streng in ihrer hieratischen Unbewegtheit für die Zeit Theoderichs, andererseits zu abrupt in ihrer Beziehung zu den Prozessionen, fallen sie aus dem ganzen Darstellungszyklus heraus und sind am ehesten nach der Neuausschmückung unter Agnellus, vielleicht nach dem Erdbeben in der I. Hälfte des 7. Jh., entstanden.

Das Eindrucksvollste des ganzen Ausschmückungssystems sind die Prozessionen der Märtyrer und Märtyrerinnen. In feierlich gemessenem Schritt, in weißen Togagewändern die Märtyrer und in byzantinischen Hoftrachten die Märtyrerinnen, bewegen sich

diese beiden Reihen, den ganzen Raum mit fließendem Rhythmus erfüllend. Sie bewegen sich in einer paradiesisch-überweltlichen Landschaft, die durch Palmen und den goldenen Hintergrund angedeutet wird. In den Händen halten sie Märtyrerkränze, die sie Christus und Maria darbringen. Es wird mit Recht darauf hingewiesen, daß wir es hier mit einer Übertragung des antiken »aurum oblativum« (der goldenen Spenden) oder »aurum coronarium« zu tun haben, welche die Senatoren dem Kaiser dargebracht haben (Carl Otto Nordström).

Verändert hat sich nur der Sinn der Huldigung: es sind Märtyrerkronen, die in einer überweltlichen Sphäre den überweltlichen Herrschern Christus und Maria dargebracht werden. Aber die Atmosphäre, in der sich diese Handlungen vollziehen, ist die einer zeremoniös-feierlichen repräsentativen Hofaktion. Die ganze Szene erhält den Charakter einer überweltlichen Prachtentfaltung, die die irdische Pracht einer kaiserlichen Hofhaltung ins Überirdische projiziert. Ansätze dafür waren schon in Santa Maria Maggiore gegeben. Hier werden sie noch gesteigert. Es liegt nahe, darin bereits Einwirkungen der byzantinischen Hauptstadt anzunehmen.

Von einem anderen Geist sind die kleinen christologischen Szenen erfüllt. Die linke Seitenwand enthält dreizehn Darstellungen von Wundern Christi und Parabeln, die rechte ebenso viele Passionszenen. Thematisch hat man die Darstellungen der Nordwand mit einer syrisch-jakobitischen Liturgie in Zusammenhang gebracht, aber die neuesten Untersuchungen haben die Übereinstimmung der Mosaiken mit norditalienischen Liturgien überzeugend dargelegt (C. O. Nordström).

Die Darstellungen, wie man dies aus der Auferweckung des Lazarus entnehmen kann, unterscheiden sich von den Zyklen in Santa Maria Maggiore dadurch, daß die starke Bewegung, der fortlaufende Erzählungsstil, der breite Erzählungsstrom und die reichen Landschaftsdarstellungen weitgehendst zurückgedrängt wurden. Es sind nur wenige Figuren, die sich von einem goldenen Hintergrund abheben und die in knappen Szenen dargestellt wurden; an Stelle der Bewegung tritt die Tendenz, die Hauptfiguren wenig bewegt und frontal darzustellen.

Es sind ausgesprochene Ansätze zu einer Hieratisierung vorhanden. Stark betont ist der geistige Ausdruck durch die großen Augen und die Gesten, die nun an die Stelle der Bewegungen tre-

ten. Der Farbenimpressionismus von Santa Maria Maggiore setzt sich zwar fort, aber wird bereits teilweise gedämpft. Jedenfalls entscheidet die Farbe, nicht die Linie, wie es sich bereits in den Figuren der Märtyrer ansagt.

Universale kosmische Herrschaftsansprüche der christlichen Lehre mit hierarchischen Abstufungen treten in den Gewölbemosaiken der Kapelle San Pier Crisologo in Erscheinung. Ein Medaillon mit Christusmonogramm wird hier von vier schwebenden Engeln getragen. In den so entstandenen Zwickeln sind Evangelistensymbole untergebracht. Neu gegenüber Galla Placidia ist die Tatsache, daß sich alle Darstellungen vom goldenen Hintergrund abheben und nicht das Kreuz, sondern das Christusmonogramm in die Mitte tritt.

Die Darstellung wird nicht nur in eine verklärte überirdische Sphäre verlegt, sondern es bereitet sich der christokratische Charakter einer Kuppeldekoration vor, der dann im byzantinischen Pantokrator seinen Höhepunkt erreicht. Auch in den Bogenleibungen sind Christusmonogramme oder ein Brustbild Christi in der Mitte angebracht, das später in den byzantinischen Mosaikaus schmückungen in die Kuppelmitte rückt. In der strengen Frontalität und Hieratik bereitet sich etwas Ikonenhaftes vor. Der strenge Stil würde für eine Datierung um die Mitte des 6. Jh. sprechen.

Zu den prachtvollsten Ausschmückungen gehört das Presbyterium von San Vitale in Ravenna. Das Ausschmückungssystem ist auch das wichtigste Dokument zur Erschließung der ausgehenden, weströmischen Reichskunst in Ravenna (Farbtafel V). Es handelt sich vor allem um die Klärung des Inhalts der Darstellungen und um die Zeit ihrer Entstehung. Man hat mehrmals den ganzen Mosaikzyklus von San Vitale mit den großen christologischen Streitigkeiten des justinianischen Zeitalters in Zusammenhang gebracht und daher diese Entstehungszeit hervorgehoben (Simson).

Es handelt sich hier um den sog. Dreikapitelstreit, in dem Justinian ein sichtbares Nachgeben gegenüber dem Monophysitismus bekundet, wodurch die alte Lehre von den beiden Naturen Christi (Dyophysitismus), die in den beiden ökumenischen Konzilen (Nikäa und Chalkedon) festgelegt wurde, teilweise aufgehoben worden ist. Die Zweinaturenlehre Christi wurde nun zugunsten seiner göttlichen Natur verschoben. Um diese Fragen entbrannte ein heißer Kampf.

Der Osten neigte mehr zur Anerkennung nur der einen, göttlichen Natur Christi, während der Westen bei der Zweinaturen-

lehre beharrte. Der Papst Virgil wurde von Justinian nach Konstantinopel berufen und mußte sein verdammendes Urteil über die Dreikapitellehre aufheben. Er floh jedoch nach Chalkedon, wo er widerrief, mußte sich aber schließlich der cäsaro-papistischen Macht Justinians beugen. Nun wird behauptet, daß diese Streitigkeiten um die Natur Christi, die zwischen 543 und 553 ausgetragen wurden, ihren Niederschlag in dem Mosaikzyklus von San Vitale gefunden haben. Aber sowohl die Entstehungszeit der Mosaiken als die Themen selbst widersprechen einer solchen Interpretierung. Was die Entstehungszeit des Zyklus anbelangt, so ist er nicht einheitlich, es können drei verschiedene Phasen unterschieden werden.

Zu den frühesten Mosaiken gehören diejenigen, die sich an den beiden Wänden des Altarraumes befinden (Südwand: Hauptszene Opfer Abels und Melchisedechs, in den Zwickeln Mosis Berufung und Mosis die Herden Jethros weidend und der Prophet Jesaias, darüber je zwei Evangelisten; Nordwand: Hauptszene Abraham die Engel bewirtend und das Opfer Abrahams, Gesetzesübergabe an Mosis und Jeremias, oben zwei Evangelisten). In diesen Mosaiken tritt uns in voller Ausprägung die impressionistische Auffassung entgegen (am hl. Markus, Abel und Melchisedech ganz besonders auffallend). Breite Farbstreifen, farbige Umrisse, Verwischung von Konturen, farbig aufgelöste Himmelsausschnitte werden benutzt, die noch an Santa Maria Maggiore erinnern. Diese Mosaiken sind jedenfalls vorjustinianisch (Abb. 28).

Dasselbe gilt von dem mittleren Majestasbild in der Apsiskonche. Allerdings sind trotz der impressionistischen Farbenbehandlung die Konturen etwas fester. Der goldene Hintergrund hat den farbigen ersetzt. Aber auch dieses Mosaik ist vorjustinianisch, da der Stifter mit dem Kirchenmodell von San Vitale, der links von Christus dargestellt wurde, der 532 gestorbene Bischof Ecclesius ist. Er ist auch ohne Heiligenschein dargestellt, so daß man annehmen darf, daß die Ausschmückung noch zu seinen Lebzeiten erfolgte, also vor der Eroberung Ravennas durch Justinian.

Erst die großen Kaiserporträts stammen aus der Zeit nach der Eroberung Ravennas durch Justinian. Sie müssen demnach zwischen 540 und 548 (dem Todesjahr Theodoras) entstanden sein. Wenn wir dazu noch erwähnen, daß San Vitale vom Bischof Maximianus 547 eingeweiht wurde, so ist damit eine nähere Zeitbestimmung gegeben. Daß die Kaiserporträts so spät entstanden sind, beweist ihre Anbringung und ihr Verhältnis zum Dekorations-

system der Apsis. An Ort und Stelle kann man sich überzeugen, daß die Mosaikschicht mit den Kaiserdarstellungen aus der Fläche der benachbarten Mosaikfelder herauspringt und außerdem die Darstellungen in ihrer räumlichen Entfaltung beengt sind. Damit aber fallen die erwähnten Erklärungsversuche und der Zusammenhang mit den christologischen Streitigkeiten. Die Darstellungen, mit Ausnahme der Kaiserdarstellungen, sind eben zeitlich vor diesen Streitigkeiten entstanden.

Aber auch inhaltlich läßt sich der Zyklus in die Gesamtaus schmückung eines Presbyteriums thematisch ohne Schwierigkeiten eingliedern. Es sind hier, dem sakralen Raum entsprechend, Opfer szenen aus dem Alten Testament dargestellt worden, auf der einen Seite Abel und Melchisedech, auf der anderen die Bewirtung der drei Engel durch Abraham und die Opferung Isaaks durch Abraham. Um diese Szenen herum sind Darstellungen aus dem Leben Mosis wiedergegeben, oben die vier Evangelisten. Es besteht gar kein Grund, in diesen Darstellungen irgendwelche Anspielungen auf den Monophysitismus zu sehen. Es sind einfach Opferszenen des Alten Testaments, als liturgische Begleitung des Altarraumes, in dem die Feier der Eucharistie als Opfer begangen wird. Die Szenen aus dem Leben Mosis deuten auf Christus hin.

Von größter Bedeutung für die Erfassung der weströmischen Reichskunst und ihres Verhältnisses zur oströmischen sind die Darstellungen in der Apsis, vor allem das Verhältnis der Majestasdarstellung zu den beiden Kaiserdarstellungen. Nirgends kann man dieses Verhältnis besser fassen als hier, das ist wirklich ein Dokument der Zeit. Zuerst das Verhältnis zur Majestasdarstellung: die beiden Kaiserdarstellungen befinden sich unter der Majestas Domini, d. h. es ist eine Unterordnung der Kaiserdarstellungen unter die Darstellung des das Weltall beherrschenden Christus, des Christus als höchste kosmische Gewalt.

Andererseits aber fehlt den Kaiserdarstellungen das, was dann später für die byzantinische Kunst so bezeichnend gewesen ist, nämlich die Proskynese des Kaisers vor Christus, wie sie in der Sophienkirche in Konstantinopel in der Darstellung über dem Haupteingang zum Ausdruck kam: dort liegt der byzantinische Imperator Leo VI. zu Füßen Christi. In Ravenna ist das Verhältnis viel freier, der Kaiser vollzieht einen liturgischen Spendeakt und ist als Stellvertreter Gottes auf Erden mit einem Nimbus versehen, genauso wie die Kaiserin Theodora.

Beide Auffassungen, die östliche und die westliche, scheidet noch weiter voneinander, daß hier, in Ravenna, neben dem Kaiser, ihm beinahe gleichgestellt, der Erzbischof Maximian dargestellt ist: etwas Unerhörtes für den byzantinischen Osten, wo die cäsaropapistischen Tendenzen bereits damals, wie wir es aus dem Dreikapitelstreit und der Verhaftung des Papstes ersehen können, stark zum Ausdruck kamen. Hier dagegen finden wir eine Gleichberechtigung der geistlichen und weltlichen Macht, obwohl Maximian ein Mann Justinians war und dessen Politik sogar im Gegensatz zu den Ravennaten verfolgte. Diese Gleichberechtigung wäre im Osten unmöglich gewesen, auch darin spiegelt sich der weströmische Geist.

Aber auch in der Darstellung selbst können wir Abweichungen von Ostrom feststellen. Es ist als sicher anzunehmen, daß Kaiserbilder in Form von Münzen oder Missorien (Gedenkteller), wie etwa das Missorium Theodosius', hier als Vorbilder dienten. Dagegen ist die Gesamtstruktur der Darstellung von der östlichen Darstellungsweise grundverschieden. Der strenge Hieratismus, die Bewegungslosigkeit der oströmischen Darstellungen, wie sie etwa in dem Theodosiuspostament vom Hippodrom in Konstantinopel oder später in einem Mosaik der Demetriusbasilika in Saloniki in Erscheinung treten, ist hier trotz allem Hieratismus und aller Unbeweglichkeit doch einer gewissen Bewegtheit gewichen, die zwar nicht in den oberen, unbeweglich dargestellten Körperteilen zum Ausdruck kommt, wohl aber in den unteren Teilen, die sich sichtbar von links nach rechts bewegen.

Auch in der Farbgebung und in der realistischen Behandlung der Köpfe (z. B. Justinian, Maximian und Höflinge) kommt das Weströmische zum Ausdruck. Was die Farben anbelangt, so genügt ein Vergleich mit den Mosaiken in Sant' Apollinare Nuovo (christologischer Zyklus), um sich davon zu überzeugen, daß das etwas gedämpfte Kolorit auf die ravennatische Malschule zurückzuführen ist. Obwohl die ganze Darstellung von einer vornehmen Hofatmosphäre umgeben ist, die auf den oströmischen Hof hinweist, können wir sowohl in der Auffassung als auch in der künstlerischen Ausführung des Mosaiks keine oströmischen Einflüsse feststellen, sondern müssen darin eine Fortsetzung der ravennatischen Malerei sehen.

Der Einzug des Kaisers in den sakralen Raum ist in der westlichen Kunst nichts Neues. Allerdings ist es unerhört, daß etwa zweihundertfünfzig Jahre nach den diokletianischen Christen-

verfolgungen, zu denen gerade die Verweigerung des Kaiserkultes durch die Christen beigetragen hat, nunmehr die Darstellung des Kaisers und seines Hofes in den sakralen Raum Eingang gefunden hat. Auch das ist nicht eine oströmische Erfindung, sondern sie tritt zum erstenmal in Ravenna in der Darstellung der Apsis und des Triumphbogens von San Giovanni Evangelista in Erscheinung, wo Galla Placidia mit Honoria und Valentinian in ihrer Errettung aus der Seenot und die ganze theodosianische Kaiserfamilie dargestellt worden sind. So bilden die Mosaiken von San Vitale in Ravenna eines der wichtigsten Dokumente für die Erschließung der weströmischen, sakralen Reichskunst, ja sie bilden eigentlich deren Gipfelpunkt.

Die Darstellungen der Apsis in Sant' Apollinare in Classe bestehen aus einer symbolischen Verklärung Christi (Elias, Moses, Christus als Kreuz und die drei Lämmer) und aus dem hl. Apollinarius in Orantenstellung mit zwölf Lämmern in einer paradiesischen Landschaft. Es sind also zwei ganz verschiedene Darstellungen zu einer unorganischen Einheit zusammengefaßt (Farbtafel VI).

Die Auffassung, wonach wir es mit einer Umänderung einer in Palästina auftretenden Himmelfahrt zu tun haben (Grabar), kann man kaum teilen. Solche Substituierungen von Figuren (Maria statt Apollinarius) hat es in der altchristlichen Kunst nicht gegeben.

Vieles spricht dafür, daß hier zwei verschiedene Darstellungen zusammengefügt wurden, und zwar eine Verklärung auf dem Berge Tabor und die Darstellung des hl. Apollinarius. Es ist schwer zu entscheiden, ob hier ursprünglich die Verklärung in anthropomorpher Gestalt dargestellt war, wie etwa in dem justinianischen Mosaik im Katharinenkloster des Berges Sinai, und später einer symbolischen Form des Kreuzes in der Aureole weichen mußte.

Dagegen sicher ist die Tatsache, daß der hl. Apollinarius später hinzugefügt wurde, da er aus der Komposition ganz herausfällt, und die zwölf Lämmer, welche die Apostel symbolisieren und die auf den hl. Apollinarius zueilen, keinen Sinn ergeben. Höchstwahrscheinlich war an seiner Stelle ursprünglich das auf dem Evangelienberg erhöhte Lamm dargestellt. Die ursprüngliche Ausschmückung stammt aus der Zeit der Weihe der Kirche im Jahre 549, während die Hinzufügung des hl. Apollinarius vielleicht um die Mitte des 7. Jh., zur Zeit der Übertragung seiner Gebeine aus der Vorhalle in die Mitte des Schiffes, erfolgt sein könnte.

Das Kaiserbildnis und das Opfer Abels und Melchisedechs, die sich an den Seitenwänden unter dem Hauptmosaik befinden, schließen sich den Vorbildern von San Vitale an. Besonders das Kaiserbild mit der Privilegienverleihung des Konstantin Pogonatos an den Erzbischof Reparatus (672–677) erinnert auffallend an das Kaiserbild in San Vitale. Auch hier ist eine Gleichsetzung zwischen dem Kaiser und dem Erzbischof, die die Mitte des Bildes einnehmen und beide nimbiert dargestellt wurden, vorhanden. Eine weitgehende Versteifung und Bewegungslosigkeit der Figuren gegenüber San Vitale spricht für den zunehmenden byzantinischen Einfluß.

Die ravennatische Basilika

Obwohl die ravennatischen Basiliken mit der weströmischen Architektur eine eng verwandte Gruppe von Baudenkmalern bilden, kann man an der ravennatischen Basilika stilistische Eigenarten feststellen, aus denen hervorgeht, daß sie im Zusammenhang mit anderen ravennatischen Bauten eine Sonderstellung einnimmt. Man kann daher ohne weiteres von einer ravennatischen Baukunst bzw. Basilika sprechen.

Zu den wichtigsten ravennatischen Basiliken zählten: die alte Kathedrale von Ravenna oder die sog. Basilika Ursiana, die unter Bischof Ursus in den ersten Jahrzehnten des 5. Jh., nach der Verlegung der römischen Hauptstadt von Mailand nach Ravenna durch Honorius, errichtet worden ist; die Basilika San Giovanni Evangelista, errichtet 424 von Galla Placidia; Sant' Apollinare Nuovo, errichtet um 504 unter Theoderich; und Sant' Apollinare in Classe, unter dem Bischof Ursicinus 533–536 errichtet.

Von den erwähnten Basiliken ist die Basilika Ursiana, ein Prachtbau, der sich in seiner Fünfschiffigkeit noch an die konstantinischen, römischen Basiliken anschloß, zugrunde gegangen. San Giovanni Evangelista hat sich leider nicht in seinem ursprünglichen Zustand erhalten. In der Raumdisposition sind in San Giovanni Evangelista und Sant' Apollinare in Classe folgende Veränderungen vor sich gegangen: rechts und links vom Altarraum befinden sich Anbauten, die an die östlichen Basiliken, und zwar an die sog. Prothesis und das Diakonikon, erinnern. Obwohl diese Anbauten nicht direkt mit dem Bema in Verbindung stehen, scheinen sie doch eine liturgische Bedeutung zu haben. Ob diese Anbauten bei San

Giovanni Evangelista nicht etwa später dazugebaut wurden, ist schwer zu entscheiden, aber die Unregelmäßigkeit ihrer Anlage würde dafür sprechen. Dagegen sind dieselben Anbauten in Sant' Apollinare in Classe gleichzeitig mit dem Bau entstanden und werden im Osten von kleinen Apsiden abgeschlossen.

Eine weitere Neuerung in den ravennatischen Basiliken bilden die Ringkrypten, die im Innern an den Apsidenwänden herumlaufen und in der Mitte gegen den Altar zu eine Grabkammer aufweisen, in der sich die Reliquien des betreffenden Heiligen befinden haben (Sant' Apollinare Nuovo, Sant' Apollinare in Classe). Eine solche Krypta aus dem 6. Jh. hat sich in der Peterskirche in Rom erhalten. Es wären also römische Anregungen denkbar. Was die Datierung der ravennatischen Krypten anbelangt, so schwanken die Ansichten der Forscher zwischen dem 7. und 12. Jh.

Was die Außengestaltung betrifft, so schließen sich die Anlagen im allgemeinen den römischen Basiliken an. Sie sind aus Ziegeln errichtet und machen denselben Eindruck von schmucklosen Nutzbauten wie die römischen. Der Unterschied besteht allerdings darin, daß etwa im Gegensatz zu Santa Sabina in Rom die Mauern nun nicht mehr ganz glatt belassen, sondern daß sie mit Lisenen und Blendarkaden versehen wurden (San Giovanni Evangelista, Sant' Apollinare in Classe). Diese Gliederung der Wand bedeutet eines der charakteristischsten Merkmale der ravennatischen Architektur, das sich dann auch über Ravenna hinaus in der ganzen exarchischen und frühmittelalterlichen Architektur Italiens fortgesetzt (Abb. 31).

Eine weitere Neuerung gegenüber Rom bilden polygonale Apsiden im Gegensatz zu den halbrunden Roms. Ob diese Neuerung auf Konstantinopler Anregungen zurückgeführt werden kann oder eine ravennatische Eigenart ist, steht nicht fest. Die Zersplitterung der einheitlichen halbrunden Apsiden in polygonal gestaltete Flächen würde dafür sprechen, daß die optisch-flächigen Elemente in der Außengestaltung der Apsiden überhandgenommen haben, was mit den allgemeinen Auflösungstendenzen der Wand in der ravennatischen Architektur Hand in Hand gehen würde.

Eine Bereicherung gegenüber Rom bildet die reiche Ausstattung der Apsidenfenster durch Arkaden und Säulenstellungen (San Giovanni Evangelista. Letzten Feststellungen zufolge sollen sie einem neuzeitlichen Umbau ihre Entstehung verdanken; Bovini). In Sant' Apollinare in Classe hat sich auch die alte Vorhalle erhalten, welche für die neuen, auflösenden Tendenzen der blockmäßigen Wand-

gestaltung besonders charakteristisch ist. Die Vorhalle besteht aus einem Mittelteil mit dem Haupteingang und zwei seitlichen einstöckigen Risalitanbauten.

Wenn sich die Vorhalle auch nicht in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten hat und der rechte Eckrisalit fehlt, so gehört sie doch zu den schönsten erhaltenen Vorhallen aus der altchristlichen Zeit. Der mittlere Teil besteht aus einem direkt aus der Wand herausgeschnittenen mittleren Bogeneingang und beiderseits aus je drei Arkaden, die auf Säulen ruhen. Die Risalite sind durch je drei Arkaden an beiden Seiten durchbrochen. Die Arkaden ruhen auf vorspringenden, massiven Wandpfeilern, so daß die ganzen Öffnungen aus der flachen Wand wie herausgeschnitten scheinen und wie dunkle Öffnungen sich von den hellen Wänden scharf abzeichnen. Dadurch kommt das neue, immer stärker in den Vordergrund tretende optische Element der Durchbrechung der Wand zum Ausdruck.

In der Gesamtgestaltung der Vorhalle hat sich ein uraltes Prinzip der spätantiken Architektur erhalten, das sich bereits in den römischen Porticusvillen mit Eckrisaliten und später im Diokletianspalast in Spalato zeigte. Andererseits ist bei den Ecklösungen in Sant' Apollinare in Classe eine Abschrägung der Ecklisenen vorhanden, die sich dem Giebeldreieck anpassen und auf diese Weise jede strukturelle Beziehung zum horizontalen Abschluß der Wand verneinen.

Was den Innenbau anbelangt, so äußert sich die Sonderstellung der ravennatischen Basilika vor allem in der höchsten Sublimierung und Entfaltung aller jener Stileigenschaften, die sich bereits in der römischen Basilika des 5. Jh. angesagt haben. Wir konnten diese Tendenzen in der Innenraumgestaltung von Santa Sabina, wo die Wände durch farbige Inkrustation und Flächigkeit den neuen Stil anzeigen, beobachten und auch in Santa Maria Maggiore, wo die Mosaiken zum erstenmal greifbar dem ganzen Hauptschiff seinen Charakter verleihen, d. h. eine farbige Auflösung der Wand bilden.

In Ravenna bildet den Höhepunkt dieser sich bereits in Rom anbahnenden Entwicklung die Anlage von Sant' Apollinare Nuovo. Der Unterschied zu der aus der Kaiserzeit stammenden römischen Basilika, z. B. zu San Paolo fuori le mura, besteht darin, daß der feierliche, kühle Klassizismus und die gewollt klassizistische Formensprache hier einer radikalen Auflösung der Wand durch opti-

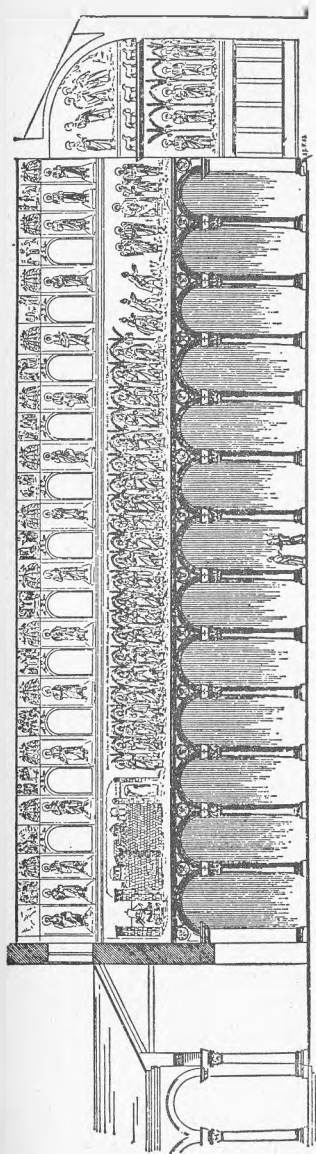


Fig. 28 Ravenna. Sant' Apollinare Nuovo. Unter Theoderich errichtet und wohl 504 geweiht. Längsschnitt

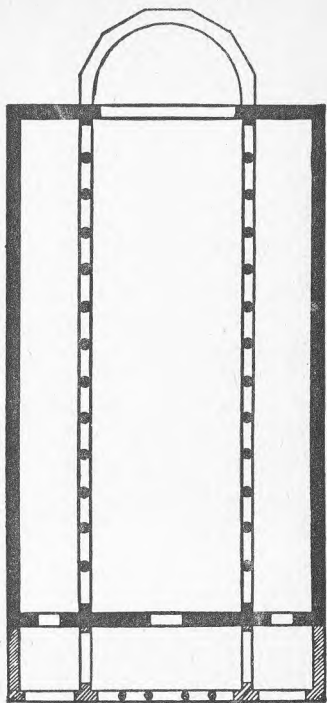


Fig. 29 Ravenna.
Sant' Apollinare Nuovo.
Grundriß

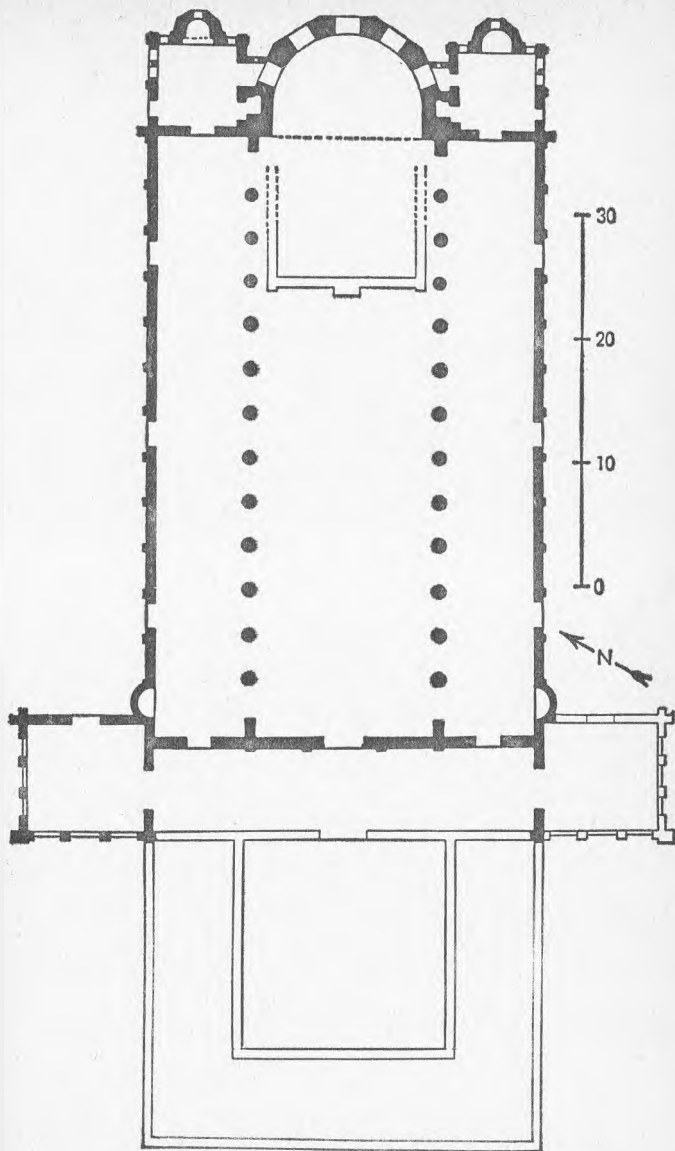
sche und farbige Mittel Platz gemacht haben. Alles Statische und Schwere der Architektur ist aufgehoben, das spiegelt sich in der grundverschiedenen Behandlung der Säulen, der Kapitelle, der Kämpfer, der Arkaden und in der Bedeckung der ganzen oberen Wände bis zur Flachdecke mit Mosaiken. Die Säulen sind viel schmaler und niedriger, wenn auch der Fußboden später erhöht worden ist (heute ist der alte Zustand wiederhergestellt, und die Säulen ruhen auf ihren ursprünglichen, auffallend weich profilierten Basen, so daß sie in ihnen zu versinken scheinen).

Den Bogenarkaden fehlt die antike Elastizität, sie sind eher breit, so daß man nicht den Eindruck hat, daß auf ihnen die hohe Wand ruht. Neu ist das Verhältnis zwischen den Arkaden und den Säulen. Die reichen korinthischen Kapitelle haben sich in Kapitelle verwandelt, bei denen Licht- und Schattenwirkungen und eine summarische Behandlung des Akanthus sich bemerkbar machen. Ferner kommt ein neues architektonisches Element auf, das sich zwischen Kapitell und Arkaden einschiebt und als Kämpfer bezeichnet wird. Der Kämpfer fängt nicht nur die Last der Arkaden elastisch auf, er bildet auch einen, nach allen Seiten zu flach und schräg abfallenden, umgekehrten Pyramidenstumpf, der starke Licht- und Schattenkontraste hervorruft.

Diese in Licht und Schatten aufgelösten Kapitelle und Kämpfer schwächen das alte, statische Verhältnis zwischen Kapitell und Arkade und verleihen dem ganzen Aufbau der Wand mit den darüber befindlichen Mosaiken einen ausgesprochen illusionistischen, kulissenhaften Charakter. Man muß auch berücksichtigen, daß der heute vorhandene, plastische Schmuck der Arkaden und Archivolten und des horizontalen, trennenden Gesimses aus dem 15. Jh. stammt und die für die altchristliche Kunst bezeichnende Verwischung zwischen den einzelnen architektonischen Baugliedern zum Teil aufhebt. Man hat den Eindruck, es mit ausgesprochenen Scheinwänden zu tun zu haben, die den Raum nicht mehr substantial begrenzen, sondern ein unmaterielles, koloristisches Vibrieren hervorgerufen, das den Höhepunkt der Entwicklung der äußersten Sublimierung der altchristlichen Kunst bildet (Abb. 32).

Noch drei Momente müssen hier erwähnt werden, das ist die Unterdrückung der Einzelform zugunsten einer summarischen Be-

Fig. 30 Ravenna. Sant' Apollinare in Classe. 549 geweiht. Grundriß



handlung, die hauptsächlich aus der optischen Auflösung der Form besteht, dann der einheitliche, goldene Hintergrund, von dem sich die Figuren abheben, und zuletzt die Bewegung der Figuren vom Eingang zum Altar hin. Durch letzteres entsteht eine die Tiefentendenz der Basilika besonders unterstreichende rhythmische Bewegung, die auf die liturgische Mitte, d. h. auf den Altarraum hinweist (Fig. 28).

Es gibt keine einzige freie Fläche in der ganzen Wand über den Arkaden, die nicht von Mosaiken bedeckt wäre. So z. B. sind auch alle Rahmen der Fenster innen mit Mosaiken ausgefüllt. So wird ein neues Verhältnis zwischen dem durch die Fenster einströmenden Licht und der Mosaikausschmückung hervorgerufen. Durch die durch diese Ausfüllung der Fensterrahmen mit Mosaiken bewirkten Lichtreflexe werden auch die klaren Umrisse der Fensterformen aufgelöst. Die einheitliche Behandlung des Goldhintergrundes und die Lichtführung erwecken den Eindruck, daß der ganze Raum etwas Unwirkliches und Unreales enthält, und führen so dem Beschauer den Gegensatz zwischen der profanen Außenwelt und der ins Übernatürliche projizierten Sphäre des Innenraumes vor Augen. Es sind tatsächlich zwei Welten, die sich hier auf tun, und jeder Eintretende wird durch die Eindringlichkeit der künstlerischen Mittel von einem Raum umfassen, der ihn in eine andere Welt zu versetzen scheint.

Man hat wirklich den Eindruck, daß die später so oft hervorgehobene »Herrlichkeit des Himmels« hier zum erstenmal ihren Niederschlag gefunden hat. Es gibt auf italischem Boden keine andere altchristliche Basilika, die diesen über alles Wirkliche hinausreichenden Eindruck so intensiv vermittelt wie Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna. Wir müssen uns noch die farbige Wirkung des ursprünglichen Bodenbelags, der Kapitelle und der vergoldeten Decke dazudenken, um diesen Innenraum voll erleben zu können. Man könnte hier von der Grenze zwischen einem bestimmten und unbestimmten Raum sprechen (τοπος-ἄτοπος), d. h. der Zug zur Wirklichkeit, der hauptsächlich in den heiligen Figuren zum Aus-

Farbtafel VIII Sacramentarium Gelasianum (Vatikanische Bibliothek, Rom). Initialornamentik. Verbindung von Fisch und Vogelmotiven

druck kommt, grenzt an eine unfaßbare, übernatürliche Welt, die durch den Goldhintergrund versinnbildlicht wird (Fig. 28 und 29).

Sant' Apollinare in Classe unterscheidet sich von Sant' Apollinare Nuovo durch eine monumentalere Gestaltung. Das Hauptschiff ist länger, breiter und höher. Verschieden sind auch die Säulen, sie bestehen in Sant' Apollinare in Classe aus giallo antico, so daß sie heute das einzige farbige Auflösungsmittel der Schiffswände bilden, da diese keine Mosaiken aufweisen. Die Säulen machen auch dadurch einen monumentaleren Eindruck, da sie auf Sockeln ruhen und mit einheitlichen »vom Winde bewegten« Kapitellen versehen sind. Über den Kapitellen befinden sich Kämpfer, die jedoch nicht wie in Sant' Apollinare Nuovo die Form eines Pyramidenstumpfes besitzen, sondern abgerundete Seiten, so daß sie die Last der Arkaden noch elastischer auffangen als die etwas starren Kämpfer von Sant' Apollinare Nuovo (Abb. 30).

Weniger gedrungen sind auch die Bogenstellungen. Starke optische Auflösungstendenzen treten in den Sockeln und in den »vom Winde bewegten« Akanthuskapitellen in Erscheinung. Die Sockel haben ihre plastische Dekoration eingebüßt, sie sind weich profiliert und weisen rhombusartige Muster auf. Die Basen sind ebenfalls recht flau profiliert, so daß die Säulen fast in den Boden zu versinken scheinen. Der Eindruck des Hauptschiffes wird durch die aus dem 18. Jh. stammenden Medaillons der Erzbischöfe von Ravenna und die späten Stukkoarbeiten weitgehendst beeinträchtigt.

Ursprünglich waren die Wände der Seitenschiffe der Basilika mit reichen Marmorplatten geschmückt, die jedoch im 15. Jh. von Sigismondo Maletesta verschleppt wurden. Durch diese Marmorplatten, die sich in der Hauptapsis noch teilweise erhalten haben, und durch die farbigen Säulen wurde die koloristische Wirkung der Basilika wesentlich gesteigert.

Die Basilika wird durch den Altarraum und seine Mosaik-ausschmückung beherrscht. Im Gegensatz zu Sant' Apollinare in Ravenna erfährt das Hauptschiff eine starke Beleuchtung durch die größere Anzahl von Fenstern und deren höhere Anbringung. Die für die ravennatische Architektur so bezeichnenden Entstofflichkeitstendenzen bemächtigen sich in Sant' Apollinare in Classe nur der Hauptapsis, der gegenüber die kahlen Oberschiffswände störend wirken; sicher war ursprünglich auch hier ein Mosaikschmuck geplant, der aber wohl durch die Unbilden der Zeit nicht mehr zur Ausführung gelangte (Fig. 30).

Zu den schönsten und besterhaltenen ravennatischen Basiliken außerhalb Ravennas gehört die Euphrasianische Basilika in Parenzo (Mitte des 6. Jh.). Sie besteht aus einem achteiligen Baptisterium, einem quadratischen Atrium, einer Vorhalle und einer dreischiffigen, mit drei Apsiden im Westen endenden Basilika.

Schon in den leichten, gestelzten Bogen und den optisch durch Licht und Schatten aufgelösten Arkaden des Atriums werden wir auf das Innere der Basilika vorbereitet. Die Innenraumgestaltung erinnert am stärksten an Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna; dieselben niedrigen Marmorsäulen ruhen auf flau profilierten Basen und tragen entweder Kämpferkapitelle mit Kämpfern, korinthisierende Kapitelle mit Kämpfern oder Kapitelle mit Tierprotomen und Kämpfern (diese letzteren stammen aus der voreuphrasianischen Anlage). Auch diese Formen der Kapitelle schließen sich stilistisch an Ravenna an (San Vitale, Sant' Apollinare Nuovo). Ursprünglich waren die Wände mit Mosaiken bedeckt, wie in Sant' Apollinare Nuovo. Erhalten haben sich die Mosaiken der Apsis, des Triumphbogens und Fragmente in den Seitenapsiden. Die reiche Marmorinkrustation der Apsiswand schließt sich an San Vitale in Ravenna an. Auch die alten Fensterformen (Südschiff) weisen auf Ravenna hin, während die des Nordschiffes verändert wurden.

Parenzo ist einer der letzten Ausläufer der ravennatischen Kunst im 6. Jh. an der Adriaküste. Es fehlen alle stilgeschichtlichen Beziehungen zur justinianischen Kunst Konstantinopels. Es genügt allein auf die Kapitellformen hinzuweisen und sie mit den Kapitellen der Sophienkirche in Konstantinopel zu vergleichen, um die Unterschiede festzustellen; wo jedoch verwandte Ornamentmotive auftreten, da werden sie viel stärker optisch aufgelöst als in Konstantinopel. Man ersieht daraus, daß sogar in der justinianischen Periode die ravennatische Kunst im Westen nichts von ihrer Bedeutung eingebüßt hat.

Wie stark die koloristischen Auflösungstendenzen auch am Außenbau sich hier bemerkbar machten, beweist die Bedeckung der Fassade und der Ostwand über der Apsis mit Mosaiken.

Die ravennatische Sarkophagplastik

Ähnlich wie von einer ravennatischen Architektur und Mosaikmalerei kann von einer ravennatischen Sarkophagplastik gesprochen werden. Sie hängt zwar mit der spätantiken und altchristlichen Skulptur zusammen, aber sie bildet innerhalb dieses Rahmens eine sich deutlich abzeichnende Stilgruppe für sich.

Eine Reihe von früheren ravennatischen Sarkophagen hängt mit dem Typus eines architektonisch durchgeformten spätrömischen und altchristlichen Sarkophags zusammen. Es sind Nischensarkophage, die uns in dem sog. Liberiussarkophag und einem mit ihm stilistisch verwandten Nischensarkophag in San Francesco in Ravenna begegnen (Abb. 33). In ihrer stärker betonten architektonischen Durchbildung knüpfen sie an antike Sarkophage, wie etwa den Musensarkophag der Villa Mattei oder die stadtrömischen Sarkophage (Junius-Bassus-Sarkophag, Lateran Nr. 174, Passionssarkophag 171 oder den Typus eines Arkadensarkophags aus Arles) an. Jedenfalls gibt es genug Beispiele aus der weströmischen Sarkophagplastik, um diesen Zusammenhang zu bekräftigen. Der architektonische Charakter dieser frühen Gruppe von Sarkophagen wird durch den Sarkophagdeckel hervorgehoben, der in Form eines flachen Satteldaches an den Seiten den Sarkophag nach oben zu abschließt.

In den späteren Sarkophagen, wie in dem Pignatasarkophag in Braccio forte, dem Rinaldussarkophag im Dom, dem Sarkophag der Gesetzesübergabe in Sant' Apollinare in Classe, tritt die architektonische Nischengliederung der Sarkophage zurück (Abb. 34). Auf Eckpilastern ruht ein horizontaler, profilierter Architrav oder ein kymationartiger Blätterfries, der ein einheitliches Feld umrahmt, von dem sich die Figuren in flachem Relief abheben. Auch der Sarkophagdeckel verliert seinen alten Charakter, wird zu einem massigen Walmdach, das entweder mit Schuppenmustern (Rinaldussarkophag) oder mit großen Kreuzmotiven geschmückt ist (Sant' Apollinare in Classe).

Wenn in den späteren Sarkophagen die Nischenmotive wieder auftreten, dann verlieren sie, wie in dem Sarkophag des Barbazianus, ihren ursprünglichen architektonischen Sinn (Abb. 35). Sie sinken immer mehr zu bloßen ornamentalen Gebilden herab. In der letzten Phase der Entwicklung gehen die figuralen Darstellungen ganz zurück und werden durch Tier- und Pflanzensymbole

neben den ebenfalls ornamental und symbolisch aufgefaßten flachen Nischenprojektionen (Sarkophag des Erzbischofs Felix, 705 bis 723, in Sant' Apollinare in Classe) oder durch bloße Kreuzmotive in eingerahmten Feldern und Flechtbandmotive als Abschluß des Sarkophagdeckels in reiner Flächenprojektion ersetzt (Sarkophag des Bischofs Gratosus in Sant' Apollinare in Classe aus exarchischer Zeit, Abb. 36).

Daß die ravennatischen Sarkophage an die letzte Phase der stadtrömischen Sarkophagplastik anknüpfen und sich den allgemein gültigen Tendenzen der damals herrschenden altchristlichen Kunst anschließen, beweisen ihr Stil und die thematischen Veränderungen, die sich hier vollzogen haben. Im Stil knüpfen sie an die allgemein zum Durchbruch kommenden Tendenzen einer antikisierenden Richtung, die sich in der nachkonstantinischen Zeit in Plastik und Malerei bemerkbar machen, an. Die optische Auflösung und allgemeine Abflachung des Reliefs tritt zugunsten einer plastischeren Modellierung, richtigeren Proportionierung des Körpers, freieren Bewegung und einem natürlichen Verhältnis zwischen Gewand und Körper zurück. Sogar antike Standmotive werden übernommen, aber nicht ganz verstanden. Das Standmotiv wird überbetont, und die Figuren kommen in eine »schiefe Stellung« (Sarkophag in San Francesco).

Allerdings bemächtigt sich der Figuren trotz aller erstaunlichen Plastizität und Bewegungsfreiheit eine summarische Behandlung der Falten und eine massige Umrißzeichnung (z. B. in dem Sarkophag von San Francesco und im Rinaldussarkophag). Manchmal kommt es zu einem ganz kräftigen Relief mit starken Schatteneffekten, wie in dem Sarkophag der Pignatta in Braccio forte oder in dem Sarkophag Christus mit Aposteln im Museum. Aber am Schluß der Entwicklung tritt eine sichtliche Verflachung des Figurenstils, Vermassung der Umrisse, Zurücktreten der Sorgfalt in der Gewandbehandlung und das Aufgeben der Bewegung und Beobachtung in der Wiedergabe der Standmotive auf (Sarkophag des Barbazianus im Dom). Diese allgemeine Verflachung des Reliefs wird dann von den Sarkophagen mit symbolischen Darstellungen übernommen (Lämmersarkophag in dem sog. Grabmal der Galla Placidia, Felixsarkophag und Gratosussarkophag in Sant' Apollinare in Classe).

Auch kompositionell kann eine Wandlung festgestellt werden. Neu gegenüber den römischen und altchristlichen Sarkophagen ist

die Verdrängung der vielen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament oder der Passionsszenen. Nur sporadisch treten solche Darstellungen an den Schmalseiten der ravnatischen Sarkophage auf (wie z. B. Daniel in der Löwengrube, Auferweckung des Lazarus, Verkündigung). Zur Hauptszene wird nur die Majestasdarstellung, die Gesetzesübergabe oder die Huldigung der Magier an die Muttergottes (Isaaksarkophag in San Vitale, Sarkophag in San Giovanni Battista) erhoben.

Also Repräsentations- und Huldigungsszenen bilden das Hauptthema der ravnatischen Sarkophage. Besonders in den frühen Sarkophagen lehnt sich die Majestasdarstellung an antike Kaiserdarstellungen an. Christus erscheint auf den Sarkophagen von San Francesco und Santa Maria in Porto (Pietro Peccatore) wie ein römischer Herrscher mit einer befehlenden Geste, wobei die Buchrolle wie ein Kommandostab aussieht, während die Apostel wie Senatoren akklamierend dargestellt werden. Die irdische Hierarchie wurde hier auf die himmlische übertragen. Gerade in Ravenna, seit der Zeit, wo es zum Mittelpunkt des Westreiches auserkoren wurde, ist diese Annäherung zwischen imperialer und christlicher Hierarchie besonders auffallend. Wenn man nicht wüßte, daß es christliche Sarkophage sind, würde man in ihnen eine antike Huldigungsszene erblicken.

Mit der Zeit jedoch wird der christliche Charakter stärker betont. In dem Sarkophag mit Christus und den Aposteln in Sant' Apollinare Nuovo und im Rinaldussarkophag sind der thronende Christus mit dem Evangelium, Petrus mit dem Kreuz, die beiden äußeren heraneilenden Apostel mit Märtyrerkranzen dargestellt worden. In dem Sarkophag mit Christus und den Aposteln im Museum finden wir die Gesetzesübergabe, Christus steht auf dem Hügel mit den mystischen Evangelienströmen. Dasselbe gilt für den Rinaldussarkophag im Dom. In den späten figürlichen ravnatischen Sarkophagen ist eine weitere Wandlung eingetreten. Die strenge zentrale Komposition, wie sie im Rinaldussarkophag oder in dem Sarkophag von Sant' Apollinare in Classe uns entgegentritt, wird durch eine bloße Aneinanderreihung von Figuren ersetzt (Pignattasarkophag in Braccio forte und Sarkophag des Barbazianus im Dom). Alle Figuren sind stehend dargestellt, frontal und beinahe unbeweglich. Christus in der Mitte mit dem Evangelienbuch, die Apostel rechts und links, in einer Reihe, nur ohne Bezug auf Christus, mit zur Akklamation erhobenen Händen.

Wir stehen in diesem späten Figurenstil vor einer für die Zukunft entscheidenden Wandlung. Die formale Gruppenkomposition mit betonter Mitte verwandelt sich in eine bloße Aneinanderreihung von Figuren in hieratischer, isolierter Haltung. Es ist eine unmittelbare frontale Konfrontierung mit dem Beschauer, die uns hier entgegentritt, und eine abstrakt-gedankliche Verbindung von Figuren statt einer formalen Gruppierung. Diese durchgehende Hieratisierung und die unmittelbare geistige Ansprecherung des Beschauers nimmt gewisse mittelalterliche Tendenzen vorweg.

Von diesen Figuren ist kein weiter Weg zu den frontalen Figuren frühgotischer Portale, wobei man nicht etwa an irgendwelche Zusammenhänge, als vielmehr an weitläufige Voraussetzungen einer Wandlung denkt, die sich am Ausgang der altchristlichen Periode zu vollziehen begonnen hat. Nicht geschlossene formale Kompositionen, wie in der Antike und in ihren letzten Ausläufern in den frühen ravennatischen Sarkophagen, sondern die hieratische Aneinanderreihung von Figuren mit der Steigerung ihrer geistigen Bedeutsamkeit bilden den Ausgangspunkt der Wandlung.

Neu ist zuletzt gegenüber den römischen und altchristlichen Sarkophagen das Verhältnis zum Raum. In der altchristlichen Sarkophagplastik war der Raum meistens dicht mit Figuren ausgefüllt, oder das optische Verhältnis von Licht- und Schattenwirkungen bestimmte den Raum. In Ravenna hat sich dieses Verhältnis grundsätzlich gewandelt. Die Figuren stehen wieder vor einem neutralen Hintergrund. Auch in den Nischensarkophagen, wo man eine durch die Nische gegebene Raumvertiefung erwarten würde, dehnt sich hinter den Figuren eine »neutrale Fläche« aus (Sarkophag in San Francesco). In den anderen Sarkophagen (Rinaldus, Pignatta, Gesetzesübergabe im Museum) ist eine einheitliche Fläche vorhanden, von der sich die Figuren abheben. Diese Einheitlichkeit der Fläche bedeutet aber nicht etwa eine Rückkehr zur neutralen, antiken Reliefebene, sondern sie ist der ideale Raum, vor dem die Figuren nun stehen.

Dieser ideale Raum wird nun öfters durch Palmen (Pignatta, Rinaldus) angedeutet: es ist der ideale überirdische Raum paradiesisch-himmlischer Sphären, der nunmehr den ständigen Hintergrund der sich hier abspielenden göttlichen Vorgänge abgibt. Auch diese entscheidende Wandlung in der Geschichte der ravennatischen Skulptur bildet keinen Einzelfall. Wir haben in der ganzen altchristlichen Malerei die Zunahme des Goldhintergrundes fest-

gestellt, der die illusionistische impressionistische Landschaft verdrängt. Eine Parallelerscheinung dazu bilden die ravennatischen Sarkophage. Auch hier bereitet sich eine Wandlung vor, die Jahrhunderte mittelalterlicher Entwicklung vorwegnimmt.

Letzten Forschungsergebnissen zufolge hat man den Pignattarsarkophag an die Spitze der ravennatischen Sarkophage gestellt, nach 400 datiert und ihn als eine Konstantinopler Arbeit bezeichnet (Kollwitz). Dagegen spricht das Walmdach, das man im Osten nicht vorfindet, die lockere Aneinanderreihung der Figuren, der neutrale Hintergrund, die Dattelpalmen als Andeutung der überirdischen Paradieslandschaft und die Vergrößerung des Figurenstils. Auch die Bevorzugung des Paulus in den ravennatischen Sarkophagen muß nicht unbedingt auf Konstantinopel hinweisen, sondern könnte ebenso für Mailand oder Ravenna bezeichnend sein.

In der letzten Phase tritt Figürliches in der ravennatischen Skulptur zurück und Symbolik in der Gestalt von Tieren und Pflanzen in den Vordergrund. Der Vorgang beginnt schon in dem Theodorussarkophag in Sant' Apollinare in Classe, der sicher noch im 6. Jh. entstanden ist, wo heraldisch gegeneinander stehende Pfaue das Monogramm Christi flankieren und Ranken mit Trauben und Weinblättern in symmetrischer Entsprechung die Flächen füllen. Hand in Hand damit geht eine zunehmende Abflachung des Reliefs. Die letzten Konsequenzen aus dieser Entwicklung werden in der Zeit des Exarchates (568—751) gewonnen.

Die Entstehungszeit der einzelnen Sarkophage ist nicht sicher gestellt, und die Inschriften der Bischöfe und Erzbischöfe, die sie tragen, entsprechen nicht unbedingt ihrer ursprünglichen Bestimmung, da die Sarkophage immer wieder neu benützt werden.

Somit können nur annähernde Anhaltspunkte für ihre Bestimmung angegeben werden. Es ist kaum anzunehmen, daß die beiden Sarkophage in San Francesco noch aus dem 4. Jh. stammen, viel eher dürfte der Aufschwung einer monumentalen Sarkophagplastik erst seit der Verlegung der Hauptstadt von Mailand nach Ravenna anzusetzen sein. Wir dürfen kaum vor dem 5. Jh. eine entwickelte Sarkophagplastik in Ravenna erwarten. Auch thematisch läßt sich die Verlegung der Sarkophagplastik ins 5. Jh. durch die Majestasdarstellungen, die erst um diese Zeit in der monumentalen Mosaikmalerei ihre Verbreitung finden, rechtfertigen.

Die Sarkophage mit dem idealen überweltlichen Hintergrund, den Märtyrerkranzen und geschlossenen Gruppen (Sant' Apol-

linare Nuovo, Rinaldussarkophag) dürften aus der zweiten Hälfte des 5. Jh. stammen, während der hieratische Stil (Pignattasarkophag, Barbazianus) in das 6. Jh. verlegt werden könnte. In den Ausgang des 6. Jh. und die exarchische Zeit fallen die reliefmäßig abgeflachten Sarkophage mit ihrer Symbolik.

Von den kunstgewerblichen Arbeiten ragt über alle anderen Elfenbeinarbeiten die sog. Maximianskathedra im Museum von Ravenna hervor. Die ganze Kathedra besteht aus ornamentalen, mit reicher Rankenornamentik geschmückten Leisten, die Felder mit figuralen Darstellungen umrahmen. An der Vorderseite ist Johannes der Täufer zwischen vier stehenden Evangelistenfiguren dargestellt. An der vorderen und hinteren Wand befinden sich Darstellungen aus dem Leben Christi und Marias. Nicht alle Darstellungen sind noch an Ort und Stelle, viele sind in verschiedensten Sammlungen verstreut, zwei Darstellungen fehlen gänzlich. An den Seiten der Kathedra befinden sich Szenen aus dem Leben Josefs (Abb. 38).

Durch das Monogramm der Vorderseite wurde man verleitet, die Kathedra in die Zeit des Erzbischofs Maximian von Ravenna zu datieren. Aber das Monogramm könnte ebenso später eingefügt worden sein, denn gewöhnlich befand sich zwischen den Pfauen das Monogramm Christi in der ravennatischen Plastik. Gegen eine Datierung ins 6. Jh. spricht auch der Stil der Kathedra. Vor allem die Darstellung Johannes des Täufers, der drei Evangelisten und die Szenen aus dem Leben Christi und Marias (die Taufe Christi, die Reise nach Bethlehem, die Heilung des Blinden, Christus und die Samariterin, Christus Brote und Fische segnend). Alle diese Platten verbindet der stark antikisierende Faltenstil und die Körperdarstellung. Die Falten legen sich plissiert um die runden Körperpartien. Auch die Standmotive und die feine Proportionierung der Körperteile sind hervorgehoben. Christus ist jugendlich dargestellt worden.

Die nächsten Stilparallelen zu diesen Darstellungen finden wir in der sog. Berliner Pyxis, wo ähnlich antike Gewandfiguren auftreten. Man findet auch in den Mosaiken von Santa Maria Maggiore gewisse Parallelen. Das würde für eine frühe Entstehung der Kathedra, und zwar im 5. Jh. sprechen. Die Verschiedenheit des Stils der ravennatischen Sarkophage und Mosaiken aus dem 6. Jh. würde diese Annahme unterstützen. Wenn die Kathedra an Werke der byzantinischen Renaissance des 10. Jh. erinnert, so nur deshalb,

weil auch diese auf die Werke des 5. Jh. zurückgehen. Die Darstellungen aus dem Leben Josefs gehören einer ganz anderen Richtung an und sind stilistisch außerdem nicht einheitlich, einige dürfen sogar mittelalterliche Nachahmungen altchristlicher Vorlagen bilden. Daß dies im Bereich der Möglichkeit liegt, beweist die Tatsache, daß die Kathedra Otto III. während seines Aufenthaltes in Ravenna vom Dogen Pietro Orseolo geschenkt worden ist.

ÜBERGANG VON DER ALTCHRISTLICHEN ZUR FRÜHMITTELALTERLICHEN KUNST IM WESTEN

Allgemeine Voraussetzungen

Diese Periode könnte man mit besseren Gründen als das Mittelalter das eigentlich dunkle Zeitalter (dark ages) bezeichnen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß im Vergleich mit der spätantiken und altchristlichen Kunst diese Übergangszeit einen Niedergang bildet. Zu dem Niedergang haben vor allem die zerrütteten staatlichen und politischen Verhältnisse beigetragen: zunächst der erste Zusammenbruch des römischen Westreiches (476), dann der zweite Zusammenbruch der oströmischen Herrschaft in Italien anläßlich der Eroberung des ravennativen Exarchates durch die Langobarden (751). Es ist selbstverständlich, daß diese Katastrophen und Veränderungen einen entscheidenden Einfluß auf die Kunstentwicklung Italiens ausüben mußten.

Wir müssen allerdings drei Gebiete voneinander unterscheiden: Oberitalien, Rom und die Länder nördlich der Alpen.

Während Oberitalien durch den völligen Zusammenbruch des west- und oströmischen Reichsgefüges aus dem Bereich der monumentalen Aufgaben vorderhand, also im 7. und 8. Jh., ausscheidet, fristet Rom, durch den Sitz des Papsttums und eine gewisse Kontinuität der künstlerischen Entwicklung bedingt, doch noch ein Schattendasein im Rahmen der altchristlichen Kunsttradition.

Beiden großen Gebieten gemeinsam ist wohl die Verminderung der monumentalen Baukunst. Die Architektur, die wir in Rom und in Oberitalien im 7. und 8. Jh. vorfinden, setzt die Tradition der altchristlichen und ravennativen Basilika fort (z. B. Santa Maria in Cosmedin in Rom, Umbau unter Hadrian I. [772-795], Abtei-

kirche in Pomposa, Ausgang des 8. Jh.), aber abgesehen von einer gewissen Verhärtung der Formen und von sporadischen Einflüssen aus Byzanz können wir keine neuen Stiltendenzen in dieser Übergangsarchitektur feststellen.

Dagegen besteht der Hauptunterschied zwischen Oberitalien und Rom vor allem darin, daß sich in Oberitalien eine dekorative Plastik ausbildet, die sich von da aus in ganz Italien und den Nachbarländern verbreitet, während in Rom insbesondere eine nicht unbedeutende Malerei aufkommt. Ganz abseits von diesen Kunstgebieten steht wiederum das Merowingerreich. Hier haben verschiedene Umstände eine echte »Übergangskunst« hervorgebracht. Am stärksten jedoch kommt das Eigenartige und Eigenwillige dieser Übergangskunst in der irisch-anglosächsischen Buchmalerei zum Ausdruck.

Wenn wir nun in allen diesen Gebieten einen Übergangsprozeß im künstlerischen Schaffen feststellen können, so müssen wir wohl zwei Gesichtspunkte im Auge behalten. Einerseits handelt es sich um eine Fortsetzung des Althergebrachten, die vor allem durch die Verbreitung der christlichen und christianisierten spätantiken Kunst bedingt war, die aber eine weitgehende Schrumpfung des alten Formengutes mit sich brachte, andererseits um ein Aufgreifen abstrakter Tendenzen aus diesem überlieferten Kunstgut und ihre Ausdehnung auf die ganze Darstellungswelt, soweit sie wiederum in den Darstellungskreis rückt.

Es hat also zuerst eine Selektion, eine Auswahl aus dem reichen Formenbestand der spätantiken und altchristlichen Kunst stattgefunden, der mehr auf das Abstrakte hienzielte, und zweitens wurde das Abstrakte auch auf die menschliche Figur übertragen, als dieselbe sich aus dem Ornamentalen darstellungsmäßig herauszuentfalten begann (Oberitalien mit Ausnahme von Rom, vor allem aber im Norden). Insoweit kann man hier vielleicht nicht nur von einem Ausklang der vorhergehenden Kunst sprechen, in der sich eine Neigung zum Abstrakten bemerkbar machte, sondern auch von positiven Tendenzen, die in der Anwendung der Abstraktion bei der Wiedergabe der menschlichen Figur zum Ausdruck kommen.

Es ist heute noch nicht mit Sicherheit möglich, in allen Fällen nachzuweisen, wie weit hier bodenständige ältere Kunsttraditionen eingewirkt haben und wo ein urtümliches, von alter Kulturhöhe unbeschwertes Schaffen mit einem »volgare« (Vulgärkunst) der antiken und christlichen Kunst zusammentraf. Eines ist wohl sicher,

daß diese aufs Abstrakte gerichteten Tendenzen um so stärker auftreten, je weiter außerhalb des großen mittelmeerländisch-antiken Kunstkreises wir uns begeben. Am stärksten sind sie in der irisch-anglosächsischen Miniaturmalerei, wo es doch am naheliegendsten ist, das Eindringen keltischer Kunstformen anzunehmen.

Oberitalienische dekorative Plastik

Man hat die oberitalienische Plastik vor nicht allzu langer Zeit als langobardisch bezeichnet (Cattaneo; Haupt; Zimmermann; Kautsch in seinen späteren Arbeiten, aber mit Vorbehalten).

Eine vorurteilslose Behandlung dieser Plastik wird jedoch zugeben müssen, daß sie in ihren Anfängen mit dem allgemeinen Schrumpfungsprozeß der spätantiken und altchristlichen dekorativen Plastik engstens zusammenhängt. Daß wir es dabei tatsächlich mit einem Ausklingen der spätantiken Plastik zu tun haben, beweist wohl die Tatsache ihrer Ausbreitung. Sie hängt zwar mit Oberitalien engstens zusammen, aber wir finden sie auch in Mittelitalien, Rom, Dalmatien, den Balkanländern und in den meisten, nördlich der Alpen liegenden Ländern, die einmal zur universalen römischen Kunstökumene gehörten. Sie findet sich also auch in Gebieten, in die nie Langobarden eingedrungen sind. Andererseits ist zwischen den letzten Ausläufern der altchristlichen bzw. ravenatischen Kunst und der dekorativen Plastik dieser Gebiete eine derart enge stilistische Verwandtschaft vorhanden, daß wir annehmen müssen, daß die letzten Stützpunkte der altchristlichen Kunst, wie z. B. Ravenna oder Mailand, den Ausgangspunkt dieser ganzen Entwicklung gebildet haben, d. h. Hauptstädte des römischen Imperiums.

Es sind vor allem Sarkophage, Grabplatten, Baldachine über Taufbecken (Ciborien), Pfeiler und Altarschranken, Bischofs- oder Patriarchenthronen und Ambonen, die mit dieser dekorativen Schmuckplastik bedeckt wurden.

Seit dem 8. Jh. treten diese Arbeiten immer häufiger auf. Zu den schönsten Beispielen gehören der Sarkophag der Theodota aus Pavia (um 720, Museum), die Grabplatte des hl. Cumianus in Bobbio (San Colombano, 712-743), das Ciborium des Patriarchen Callixtus in Cividale (um 730), Schrankenplatten in Aquileja, der

Patriarchenstuhl in Grado und Schranken in Santa Maria e Donato in Murano.

Vergleichen wir diese plastische Schmuckkunst mit ravenatischen Arbeiten des 6. und 7. Jh., wie etwa den Altarschranken oder Kämpferkapitellen in San Vitale, oder mit den späteren exarchischen Sarkophagen (Sarkophag des Felix oder Gratosus), dann fällt es auf, daß in der radikalen Verflachung des Reliefs, der abstrakten Behandlung organischer Motive (Pflanzen, Tiere), in der Verwendung ähnlicher Dekorationsmotive (Weintrauben, Weinblätter, Rosetten, Blattranken, stilisierter spitzer Akanthusblätter, stilisierter Palmen, stilisierter Tiermotive — Lämmer, Greifen, Pfauen, Tauben) und zuletzt in den immer stärker überhandnehmenden Bandgeflechten, die uns in verschiedensten Varianten entgegentreten, eine weitgehendste Übereinstimmung mit den ravenatischen Arbeiten festgestellt werden kann.

Ähnlich ist auch die Reliefbehandlung: Licht- und Schattenmotive werden durch Bohrer hervorgerufen, treten aber gegenüber der immer stärker überhandnehmenden Verflachung etwas zurück. Dagegen fehlen die feinen Durchbrucharbeiten, die in Ravenna im 6. Jh. noch vorherrschten. Eine gewisse Vergröberung und Vulgarisierung macht sich bemerkbar, die mit einer zunehmenden Abstraktion der naturalistischen Motive Hand in Hand geht.

Diese stilistische Übereinstimmung zwischen der ravenatischen plastischen Dekorationsweise und der oberitalienischen und der von dort aus in die Nachbargebiete eingedrungenen dekorativen Plastik beweist zweifellos, daß Ravenna den Ausgangspunkt dieser ganzen Entwicklung gebildet hat. Der ganze Formenvorrat, das Relief, der Hang zur abstrakten Stilisierung, ist dort bereits anzutreffen: Neues, Schöpferisch-Gestaltendes läßt sich kaum feststellen. Es ist weder eine autochthone Langobardenkunst, noch ist es eine griechische bzw. vom Osten hereindringende Schmuckkunst, da die letztere diese weitgehenden Auflösungstendenzen (etwa die Altarschranken von San Clemente in Rom, die von Konstantinopel beeinflußt waren und die noch feste, plastische Formen und Rahmen besitzen) nicht aufweist.

Auch der Schwund des tektonischen Gefühls, wie er in dem Ciborium des Eleucadius in Sant' Apollinare in Classe in Ravenna uns entgegentritt, wo das Bandgeflecht die ganze Profilierung der Bogen und den tektonischen Aufbau bestreitet, hat sich in der ravenatischen bzw. spätantiken Plastik bereits vorbereitet (Abb. 37).

Die Intensivierung der abstrakten Stilisierung, die Vergrößerung der Formensprache, die gebrochenen, spitz verlaufenden Bandgeflechte und die absolute Verflachung können unter keinen Umständen als eine neue, positive Kunstsprache gewertet werden.

Etwas Neues tritt uns in der figuralen Plastik entgegen. Sie ist zwar äußerst selten, aber wir begegnen ihr nach der Unterbrechung der ravennatischen Tradition im 7. Jh. in dem Pemmoaltar in Cividale.

Der Pemmoaltar aus der Kirche San Martino in Cividale, gestiftet laut Inschrift durch König Ratchis Hidebohorit, dem Sohn des Herzogs Pemmo, ist um 730-737 entstanden. Die Vorderseite und die Nebenseiten enthalten folgende Darstellungen: die Himmelfahrt Christi, die Anbetung der Könige und die Heimsuchung. Das abgeflachte Relief, die Figuren, Pflanzen und Ornamente entsprechen in ihrer Stilisierung der oberitalienischen dekorativen Plastik. Neu ist die Übertragung des flächigen Stils auf die Figuren, bei denen jede Raumrelation in Flächenrelation umgesetzt worden ist. Die Gewänder bestehen aus parallel verlaufenden, eingeritzten Linien. Alle richtigen Körperproportionen sind verlorengegangen, groß sind die Köpfe und Hände (Heimsuchung). Damit wird im Gegensatz zum Organischen des Körpers das »Ausdrucksmäßige« überbetont. Nicht die Form, sondern der Ausdruck entscheidet. Dasselbe gilt von den Raumverhältnissen. In der Anbetung schweben die Figuren vor dem neutralen Hintergrund. Der Bodenstreifen ist rein ornamental aufgelöst. Im Grunde genommen herrscht in der Komposition das Prinzip der Flächenfüllung vor. Zwischen Ornament und Figur wird kaum mehr ein Unterschied gemacht.

Die Frage lautet: Niedergang der figuralen Plastik bis zu den primitiven Anfängen oder eine frühe Regung, neue Wege zu betreten? Am ehesten beides; man konnte keine neuen Wege betreten, bevor das alte, antike Formengut nicht überwunden wurde. So ist in der »Primitivierung« gleichzeitig eine Überwindung des Alten und ein Ansatz zum Neuen vorhanden. Es ist ein Verfall, aber auch ein Anfang, ähnlich wie, *mutatis mutandis*, in der heutigen Kunst.

Daß Ansätze zu etwas Neuem vorliegen, beweist die mittelalterliche Skulptur, die an diese primitiven Anfänge wieder anknüpft, wie etwa die Kanzeln des Guido da Como. Wir werden am besten tun, wenn wir diese Werke als Übergangskunst bezeichnen, wo

Altes durch Primitivierung überwunden wurde und Neues sich in Ansätzen bereits ansagte.

Zu derselben Richtung gehört auch die Altarplatte des Patriarchen Sigwald (762-776), die dem Callixtusbaldachin (Ciborium in Cividale) später hinzugefügt wurde.

Römische Malerei des 6. bis 8. Jahrhunderts

Trotz der immerwährenden Verwüstungen hat Rom seine Rolle als Kunstzentrum in diesen dunklen Jahrhunderten nicht eingebüßt. Seit dem 6. Jh. können wir vor allem auf dem Gebiet der Malerei ein ununterbrochenes Kunstschaffen beobachten, das sich bis ins 8. Jh. hinein erhält und den Beweis erbringt, daß Rom neben Ravenna als wichtigstes Kunstzentrum weiterbesteht. Allerdings steht es nun nicht mehr wie Ravenna unter dem Schutz der weströmischen Kaiser und byzantinischen Exarchen, die dort residieren, sondern unter dem Schutz römischer Päpste.

Aber auch die Päpste sind nicht unabhängig. Ihre Wahl muß vom oströmischen Kaiser bestätigt werden. Die nahen Beziehungen zur neuen Metropole werden noch dadurch offenkundig, daß die Hälfte der Päpste aus dem Osten stammt bzw. griechischer Herkunft ist. In der römischen Malerei machen sich daher stärkere byzantinische Einflüsse geltend, ja es unterliegt keinem Zweifel, daß sie mit der Zeit an Stärke gewinnen und in dieser Hinsicht die exarchische Kunst Ravennas übertreffen.

Es wäre aber falsch, anzunehmen, daß sich in Rom nur byzantinische Einflüsse bemerkbar machen. Auch die alte römische Kunsttradition wirkt nach: antiker Impressionismus, die große fortwirkende Maltradition der Katakomben sind immer noch lebendig. Wir können daher zwei große Maltraditionen unterscheiden: eine autochthon-römische, als Vermächtnis der antiken und christlichen urbs aeterna, und eine byzantinische, die sich mit dieser, hier latenten Tradition stets auseinandersetzen muß. Es gibt Malwerke in Rom, die die alte Maltradition verdrängen, aber es gibt nur wenige Werke, bei denen die byzantinische Kunst ohne jede Auseinandersetzung mit der alten Malerei ihre Herrschaft ausübt.

Ein monumentales Mosaik eröffnet die Geschichte der monumentalen Malerei in der Kirche Cosma e Damiano, die von Papst Felix IV. in ein antik-römisches Bauwerk verlegt wurde. Es ist hier

nicht Christus als Weltbeherrscher dargestellt worden, wie in San Vitale, sondern die Herabkunft Christi auf Wolken vom Himmel, rechts und links im Vordergrund akklamierend Petrus und Paulus, die die beiden mit Märtyrerkränzen versehenen Ärzte empfehlen. Ganz am Rande befinden sich der hl. Theodor und (der vollständig restaurierte) Papst Felix IV., ferner der übliche Fluß Jordan und darunter ein Lämmerfries.

Das Mosaik unterscheidet sich stark von den ravennatischen. Der Farbenillusionismus löst die Figuren nicht so stark auf, die Fläche wird durch plastische Modellierung ersetzt. Die Gewänder sind in ihrer monumentalen Wirkung antik-gravitätisch. Genauso mächtig wirkt die Figur Christi. Die unteren Figuren stehen fest auf dem Boden. Es ist so, als ob die antike wuchtige Schwere (gravitas) hier in diesem Werk in Erscheinung treten würde. Die Apostel und Christus sind zwar frontal zum Beschauer gekehrt, aber sie sind voll lebendiger Bewegung. Es ist wie ein Gruß aus der römischen Antike, der uns hier dargebracht wird. Auch die Köpfe sind durchmodelliert, und es fehlt die strenge byzantinische Stilisierung.

Bei Christus fallen die groß geöffneten Augen als Ausdruck der pneumatischen (geistigen) Erfüllung auf. Auch die Farben passen sich dieser monumental-gravitätischen Wirkung an. Aus einem dunkelblauen Hintergrund tauchen die weißen Apostelfiguren auf. Wie ein Teppich breiten sich die vielfarbigen Wolken aus, auf denen Christus wandelt. Sowohl Modellierung als Farbe dienen der Verräumlichung der Darstellung. Goldeinlagen sind nicht so massiv wie in den byzantinischen, ja sogar in den ravennatischen Mosaiken. Das Gewand Christi und die Tracht des hl. Theodor sind mit Gold durchwirkt, die Sandalen sind mit feinen Goldumrissen gerahmt. Das Gold blitzt hie und da, aber diskret, auf.

Verglichen mit den ravennatischen Mosaiken, verrät Cosma e Damiano eine eigene römische Tradition, man könnte von einem römischen »Klassizismus« in diesem Mosaik sprechen. Für die römische Auffassung ist auch bezeichnend, daß die überirdische Begebenheit nicht den byzantinischen Glanz einer solchen unerreichbaren, übernatürlichen Begebenheit in kosmischer Abgeschlossenheit besitzt. Schon die Tatsache, daß der Hintergrund blau ist, verleiht der Erscheinung Christi einen überirdischen Eindruck, aber das Überweltliche eines Goldhintergrundes ist vermieden. Man kann daher auf Grund dieses Mosaiks von einer römischen monumen-

talen Malerei des 6. Jh. sprechen. Sie unterscheidet sich sowohl von der byzantinischen (Saloniki, Demetriusbasilika) als auch von der ravnennatischen Mosaikmalerei.

Aber schon die nächsten Mosaiken in San Lorenzo fuori le mura (Gruppe von Pelagius-Laurentius, um 600), San Stefano Rotondo (624-649), in Sant' Agnese (625-638) und in dem Oratorium des hl. Venantius im Baptisterium des Laterans (640-642) unterscheiden sich von dem, seinem Stilcharakter nach, römischen Mosaik in Cosma e Damiano.

Während in San Stefano Rotondo der neue Stil noch zögernd und mit römischen Reminiszenzen (breite optische Gewandfalten, gröber gezeichnete Hände, Lebendigkeit der Bewegung und das Individuelle des Kopfes) aufkommt, bedeuten Sant' Agnese und das Oratorium des hl. Venantius den Sieg einer neuen, von Byzanz inspirierten Richtung.

In Sant' Agnese steht die hl. Agnes zwischen den beiden Päpsten Honorius und Symmachus in unbeweglicher, weltabgeschiedener Frontalität beziehungslos da. Jede Bewegung, jede Andeutung von Lebendigkeit ist zugunsten dieser hieratischen Strenge unterdrückt worden. Auch zwischen den Figuren ist keine Beziehung, sie stehen wie Säulen in einer Reihe, ganz für sich isoliert da. Sogar räumlich wird zwischen der Heiligen und den Päpsten eine Zäsur geschaffen (Abb. 39).

Auch wird die Wucht und Schwere der Figuren von Cosma e Damiano durch eine übermäßige Schlankheit der Figuren und relativ kleine Köpfe überwunden. Die Gewandung ist flächiger, die hl. Agnes trägt wie die Märtyrerinnen in Sant' Apollinare Nuovo byzantinische Hoftracht. Grundverschieden von Cosma e Damiano ist auch der Goldhintergrund und die bloße Andeutung des Himmels durch einen blauen Streifen mit goldenen Sternen. Die Figuren stehen am Rande einer idealen, im Unendlichen sich weitenden, goldenen, kosmischen Sphäre. Ein Abgrund zwischen Mensch und dieser überirdischen Sphäre tut sich auf.

Genau dasselbe gilt von dem Mosaik des Oratoriums des hl. Venantius. Hier tritt uns der »Byzantinismus« noch stärker entgegen. In der Apsis ist Maria als Orantin zwischen Heiligen dargestellt und über ihr, in den Wolken, der segnende Christus in Büstenform. Diese Art der Darstellung hat sich dann in den monumentalen Kuppelausschmückungen byzantinischer Anlagen fortgesetzt. In den Reihen der Heiligen rechts und links von der Apsis

tritt uns der strenge, hieratische, byzantinische Stil in voller Blüte entgegen. Die Figuren sind unbeweglich frontal, in »feierlicher Selbstherrlichkeit« wiedergegeben und heben sich von einem goldenen Hintergrund ab.

Im 8. Jh. weicht dieser byzantinische Hofstil allerdings einem anderen. Fragmente der ehemaligen Mosaikdekoration des Oratoriums des Papstes Johann VII. an der Peterskirche (705-707) beweisen, daß ein neuer flächiger Stil mit einem Ansatz zu illusionistischer Flächigkeit in Verbindung mit einem neuen Linearismus die höfische byzantinische Malerei überwindet.

Auch in dem bedeutendsten Denkmal der römischen Freskenmalerei des 5. bis 8. Jh. in Santa Maria Antiqua können wir zwei Strömungen feststellen, eine byzantinisierende und eine, die die alte, antik-römische, illusionistische Malerei wieder aufgreift.

An der rechten Apsiswand treten uns in einigen Schichten diese starken Stildifferenzen entgegen. In der fragmentarischen Darstellung der thronenden Muttergottes mit zwei adorierenden Engeln hat sich die älteste Schicht, die in das 6. Jh. reicht, erhalten. Es ist eine Madonna in byzantinischer Kaiserinnentracht dargestellt, frontal und hohheitsvoll, das Jesuskind frontal vor sich haltend. Trotz aller byzantinischen Überladung und Stilstrenge verraten die Modellierung des Gesichtes, die Krone, die flächig plumpen Hände, daß wir es nicht mit dem rein byzantinischen, sondern mit einem byzantinisierenden Stil zu tun haben, der der römischen Maltradition Konzessionen macht (Abb. 42).

Dagegen steht die zweite Malschicht mit dem Fragment einer Verkündigung (vor allem ein Engelskopf) im scharfen Gegensatz zu der byzantinisierenden Madonna. Es ist die Rückkehr zu dem spätantiken und altchristlichen Farbenillusionismus, der uns hier entgegentritt. Weiche, duftige Modellierung, antike Kopfbehandlung, feine Lichtübergänge, mit einem Worte die ganze alte, auf sinnlicher Wirkung beruhende impressionistische Malerei, die in den Katakombenmalereien (Flavierkatakombe) oder in Santa Maria Maggiore noch lebendig war, kommt wieder auf und steht im Gegensatz zu der strengerem, wenig modellierten, sich scharf abzeichnenden Stilisierung der Madonna.

Jedenfalls zeigen der weiche flaumige Stil, die Lebendigkeit der Darstellung einen großen Unterschied gegenüber der Schicht des 6. Jh., die durch ihre Prunkhaftigkeit und Hieratik eine andere Welt verrät. Ebenso weit entfernt ist die Darstellung der Verkün-

digung (Engelskopf) von den späteren Darstellungen, wo einige Heilige (nebst dem Thron Marias ein Kopf) streng frontal dargestellt wurden.

Diesen Gegensatz zwischen zwei grundverschiedenen Malstilen können wir auch an anderen Malschichten dieser reichsten römischen Ausschmückung feststellen. Den impressionistischen Stil finden wir in den Malereien aus der Zeit Johanns VII. (705 bis 707), und zwar in der nur in Fragmenten erhaltenen Anbetung des Kreuzes in der Apsis (Kopf eines Cherubims, der in seiner skizzenhaften Auflösung den Engel der Verkündigung übertrifft) und in christologischen Szenen des Presbyteriums (z. B. Anbetung der Magier, Kreuztragung und Darstellung der Mutter der Makkabäer, stehende Maria); der impressionistische Stil ist hier noch voll entwickelt. Er steht den Mosaiken von Santa Maria Maggiore in nichts nach. Die monumentale Haltung der Figuren, die vollplastische Gewandbehandlung und die Landschaft, die in farbige Streifen, grün, blau und dunkelgrün aufgelöst ist, beweisen, daß der impressionistische Stil fortgesetzt wird. Diesen Stil zeigen auch die Malereien des Papstes Zacharias (um 741), z. B. die Kreuzigung, obwohl die Farbgebung etwas härter geworden ist, und die Darstellungen aus dem Leben des Quiricus und der Julitta, in der linken Kapelle neben der Apsis, aus der Zeit desselben Papstes.

Als Abschluß dieser größten römischen »Freskenpinakothek« können die Wandmalereien aus der Zeit Pauls I. (757-767) bezeichnet werden. Dieser Zeit verdanken wir die Ausschmückung der Nischenapsis mit einem Christusbild und eine Reihe von Heiligen im linken Seitenschiff. Das Christusbild der Apsis und die imposante Reihe von lateinischen und griechischen Kirchenlehrern in feierlicher, frontaler Hieratik links und rechts vom thronenden Christus verraten einen Rückfall in die feierliche, weltabgewandte und weltabgeschiedene Sphäre des Byzantinismus. Man kann sich keinen größeren Gegensatz vorstellen als den zwischen der lebensbejahenden, von Lebendigkeit noch sprudelnden Welt des antiken Impressionismus (Engelskopf der Apsiswand) und dieser morosen, in ihrer dogmatischen Unbeweglichkeit unbeirrbar, strengen Welt mit ihren Reihen von asketischen, hieratischen, überlangen, alle Natürlichkeit durch konzentriertes inneres Leben überwindenden Figuren der östlichen Welt.

Beide Richtungen wurden im 9. Jh. durch eine Malrichtung ab-

gelöst, die sich in Rom, verspätet durch die Übermacht der fortwirkenden antiken Tradition und durch die Abhängigkeit des Papsttums von Byzanz, durchsetzt und die eine neue schöpferische Verbindung zwischen abgeschwächter altchristlicher Tradition und einer abstrakten, teilweise »vulgarisierten« Malerei im Anschluß an den Westen eingeht. Diese Wandlung vollzieht sich bereits in den Malereien der Unterkirche von San Clemente in Rom, z. B. in dem Fresko »Christus in der Vorhölle«. Sie setzt die große, weltpolitisch entscheidende Wandlung, und zwar die Emanzipierung des Papsttums vom byzantinischen Kaisertum und die Annäherung an das Frankenreich voraus (Abb. 41).

Malerei in der Merowingerperiode

Von den Denkmälern der monumentalen Mosaikmalerei (Basilika des hl. Martin in Tours, Kirche der hl. Genovefa in St.-Germain-des-Prés) hat sich leider nichts erhalten. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß diese Mosaikmalerei die Tradition der altchristlichen Malerei fortgesetzt hat.

Verhältnismäßig gut hat sich eine Reihe von illuminierten merowingischen Handschriften erhalten, die von H. Zimmermann in einige Schulen (Luxeuil, Fleury, Corbie, Nordostfränkische Gruppe u. a.) aufgeteilt werden.

Im Vergleich mit der altchristlichen Buchmalerei haben wir es mit einem offenkundigen Schrumpfungsprozeß zu tun. Figurale Darstellungen bilden eine Ausnahme und treten erst spät auf, wie z. B. in der Schule von Fleury (Gundohinus, um 754) oder in dem bereits unter karolingischem Einfluß stehenden Sakramentar aus Gellone.

Sonst beschränkt sich die Dekoration auf ganzseitige Zierleisten, Darstellungen von Canonesbögen, in den meisten Fällen jedoch auf die Initialornamentik.

Zwar geht die Initialornamentik der merowingischen Buchmalerei auf spätantike Vorbilder (stilisierte Fische) zurück, wie es die Initiale »Q« des vatikanischen Vergil (vat. lat. 3256) beweist, aber die Initiale ist in der merowingischen Buchmalerei viel reicher ausgestattet.

Zu den charakteristischen Eigenschaften dieser Initialornamentik gehört die Verbindung von Fisch- und Vogelmotiven. Ineinander-

verschlungen bilden sie die Initialen. Sehr schöne Beispiele davon haben sich in dem Ambrosius der Pariser Nationalbibliothek (lat. 12135), dem Sacramentarium Gelasianum und dem Missale Gothicum (beide in der vatikanischen Bibliothek in Rom) erhalten. In einigen Handschriften treten sie nicht nur in der Einzelinitiale, sondern in den Buchstaben ganzer Zeilen auf, wodurch eine einheitliche ornamentale Behandlung ganzer Seiten wirkungsvoll in Erscheinung tritt (Farbtafel VIII).

Man hat diese Zoomorphisierung der Ornamentik mit der orientalischen Buchmalerei, hauptsächlich mit der armenischen, in Verbindung gebracht. Gegen diese Ableitung spricht jedoch die Tatsache, daß die armenische Fisch-Vogel-Ornamentik nicht vor dem 10. Jh., also erst einige Jahrhunderte nach der merowingischen, aufkommt. Ferner ist der Stilcharakter beider grundverschieden. Die armenischen zoomorphen Motive sind viel plastischer und naturalistischer dargestellt, während die merowingischen flach sind und stark umstilisiert wurden. Sie sind dem allgemein herrschenden, abstrakten Stil unterworfen, den wir auch in der ornamentalen Skulptur Italiens vorgefunden haben.

Man hat zwar bis jetzt keine Verbindung der Fisch-Vogel-Ornamentik mit der spätantiken und altchristlichen Buchmalerei vorgefunden, aber die abstrakte, flache, stilisierte Behandlung dieser Ornamentik, d. h. die Darstellungsart der Fisch- und Vogelmotive, ist in unzähligen Beispielen der dekorativen Plastik und in kunstgewerblichen Arbeiten (z. B. Vogelfibeln) anzutreffen, so daß man hier viel eher Vorbilder annehmen kann, die wohl von das aus die abendländische und byzantinische Buchmalerei beeinflusst haben.

Was die Malweise dieses Buchschmuckes im allgemeinen anbelangt, so zeichnet sie sich durch eine leicht lavierende, skizzenhafte, jede feste Konturierung vermeidende Art aus, die als eine Fortsetzung der Spätantike leicht zu erkennen ist. Auch der Motivenschatz der meisten Zierleisten und Canonesbogen (Rosetten, Kreuzmotive, Palmetten, Halbpalmetten, strenge Feldeinteilung, heraldische Vogeldarstellungen) ist dem spätantiken entnommen. Dasselbe gilt von den Farben.

Der antike Farbenillusionismus tritt zugunsten einer zarten, aber eher gebrochenen Farbgebung zurück. Die Farbe hat auch ihre modellierende Kraft eingebüßt, auch sie ist von den abstrakten Tendenzen ergriffen worden. Später steigert sich die Buntheit zu einem kräftigen Kolorismus, bei dem wie in der römischen Malerei

des 8.—9. Jh. das Grelle der gelben, grünen und zinnberroten Farben die Oberhand gewinnt.

In dem frühen Ornamentschmuck spielt das Flechtband eine relativ geringe Rolle. Erst gegen den Ausgang des 8. Jh. nimmt es zu, wie z. B. in Corbie (Pariser Hieronymus, Nr. 1162, um 800). Aber das Flechtband hat sich im Gegensatz zu seinem ruhigen, statischen, abgewogenen Charakter, wie wir ihn aus dem Ausgange der antiken und noch aus der oberitalienischen Dekorationsplastik her kennen, weitgehend gewandelt. Das Unorganische des Flechtbandes wird nicht nur unruhiger und bewegter, sondern es hat etwas »Vegetatives, Pflanzliches, organisch Durchpulstes« erhalten. Diese Wandlung beweist, daß wir es hier mit einer insularen Einwirkung, d. h. der irisch-anglosächsischen Buchmalerei, zu tun haben.

Die insulare irische und irisch-anglosächsische Buchmalerei

Am eigenartigsten und eigenwilligsten setzt sich in der vorkarolingischen Epoche die irische und irisch-anglosächsische Buchmalerei durch.

Man hat den Eindruck, daß hier die von der antiken und spätantiken Überlieferung vorgeschriebenen Grenzen der formalen Gestaltung überschritten wurden und neue schöpferische Kräfte am Werke sind, die einerseits das alte Kunstgut weitgehendst verarbeiten, anderseits eine neue Formenwelt entstehen lassen, die die alten Grundlagen zu sprengen scheint.

Die Ursprünge, die genaue Entstehungszeit dieser immer noch von der Mittelmeerkunst beeinflussten, frühmittelalterlichen Buchmalerei liegen noch im Dunkel.

Zwei Richtungen kann man innerhalb der insularen Buchmalerei unterscheiden: eine irische und eine irisch-anglosächsische.

Zu den bedeutendsten irischen Handschriften gehören die Evangeliiare aus Durrow und das »Book of Kells« (beide Trinity College in Dublin). Man nimmt an, daß beide Handschriften um oder bald nach 700 entstanden sind.

Eine neue Ornamentik und ein neues Verhältnis zur menschlichen Figur tritt uns bereits in dem Evangeliar aus Durrow entgegen. Einiges, und zwar die gröbere Rankenbehandlung, eine abstraktere Gestaltung der organischen Formen, die Vermeidung von

figürlichen Darstellungen und eine knappe Beschränkung auf die bloßen Evangelistensymbole, würde für eine etwas frühere Entstehung als bei dem Book of Kells sprechen.

Die Ausschmückung der ganzen Handschrift bestand ursprünglich aus den vier Evangelistensymbolen, am Anfang der einzelnen Evangelien, aus ganzseitigen Ornamentblättern und aus reichverzierten Initialen. Entscheidend für diese Ausschmückung ist daher die Ornamentik. Bei den Evangelistensymbolen sind die Tiere stark stilisiert und ins Amorphe umgesetzt, nur die Miniatur mit der Darstellung des Evangelisten Matthäus zeigt eine menschenähnliche Engelsfigur, die jedoch in eine flache, ornamentierte Masse verwandelt wurde, aus der nur der Kopf und die unorganisch angefügten Füße herausragen. Alles Organische ist ins Amorph-Ornamentale umgesetzt.

Trotz einer gewissen Verwandtschaft mit dem Bandgeflecht der Mittelmeerkunst tritt uns in der Ornamentik der Zierleisten der Bordüren und vor allem in der ganzseitigen ornamentalen Ausschmückung etwas entschieden Neues entgegen. Es sind nicht nur neue Motive, wie etwa die rotierenden Spiralrosetten und Trompetenmuster und eine bewegtere Behandlung dieser Motive, sondern es entsteht durch die Verbindung von Bandverschlingungen mit Tierköpfen und Tierfüßen eine Zoomorphisierung der Ornamentik, die in der Kunst der Mittelmeervölker keine Stilparallelen findet. Diese Verbindung von Tieren, Bandgeflecht und Pflanzen ist durchaus unantik und tritt in dieser Eigenart zum ersten Male in der insularen irischen Malerei auf.

Die gewollte Verschlingung, Verflechtung von Tier, Ornament und Pflanze, die gewollte Verunklärung dieses Verhältnisses, man könnte von einem Labyrinth der ornamentalen Formenwelt sprechen, bildet einen Gegensatz zu der klaren Scheidung von Ornament, Tier und Pflanze und der übersichtlichen Darstellung dieser getrennten Formenwelten in der antiken Kunst. Dasselbe gilt von den Initialen. Sie spielen eine unvergleichlich bedeutendere Rolle als in der spätantiken oder merowingischen Buchmalerei. Auch hier kommt es durch die exorbitante Überfülle von verschiedensten Ornamentmotiven zu einer Verschleierung der Struktur des Buchstabens. Es ist vielmehr ein beschwingtes Ausklingen von immer in sich bewegten Bandgeflechten, Spiralen, Spiralrosetten und den sog. »scrolls«, die sich von einem teppichartigen Ornamentgrund abheben. Es gibt auch keine Wiederholung von Motiven, das Spiel

mit der Ornamentik wird von einer schier unerschöpflichen Phantasie und einem Empfindungsreichtum bestimmt.

Prachtvoller und reicher als das Evangeliar von Durrow ist das Book of Kells. Die Ornamentik ist nerviger und feinfühlicher, der Reichtum an Motiven größer. Vor allem fallen in dieser Hinsicht die ganzseitigen Ausschmückungen, die Initialen und die Buchstaben im Text auf. Es ist wohl in dieser Beziehung nicht nur die reichste insulare, sondern vielleicht die reichste Miniaturhandschrift überhaupt, die wir im Abendlande besitzen. Die ganzseitigen Initialen finden, was Reichtum, Erfindungs- und Kombinationsgabe betrifft, nicht ihresgleichen. Es ist wie ein gewirkter Teppich, was sich vor uns ausbreitet, ein Schwelgen im Ornamentalen, in dem sich eine zügellose Phantasie spiegelt. Es sind zoomorphe, vegetabile, geometrische, flechtbandartige, anthropomorphe Motive, die sich in einer gerollten, verschlungenen Unübersichtlichkeit durchdringen und ineinander übergehen (Abb. 43).

Im Gegensatz zum Evangeliar von Durrow besitzt das Book of Kells eine Reihe von figürlichen Darstellungen und Kompositionen. Den Evangelien sind die vier Evangelisten vorangestellt, außerdem enthält das Evangeliar drei Darstellungen aus dem Neuen Testament: die sitzende Maria, die Gefangennahme Christi und die Versuchung Christi. In den Figuren herrscht strenge Frontalität und das Prinzip der Flächenfüllung bei schwacher Raumentfaltung. Am räumlichsten wirkt die Maria, obwohl auch hier Raumrelationen in Flächenrelationen umgesetzt wurden. Unräumlich ist auch die Modellierung der Gesichter.

Der irische Stil kommt vor allem in der Überwucherung der Figur durch das Ornament zum Ausdruck. Alles ist ins Ornamentale umgesetzt worden: die Köpfe, die Haare, die Heiligenscheine, das Gewand, ja sogar die Hände, die, steif und hölzern wiedergegeben, alle Lebendigkeit eingebüßt haben. Auch der Raum ist weiß, neutral, ohne jede Tiefe, als Hintergrund für die Ornamentalisierung der menschlichen Figur aufgefaßt. Die Überwucherung des Ornamentalen spiegelt sich in der breiten Bordürenumrahmung wider, die bei den Evangelisten in das Figürliche übergeht. Es besteht eben keine reine Scheidung zwischen der Darstellung und der sie einrahmenden Bordürenornamentik.

Im Grunde genommen beherrscht nicht das Bildmäßige, sondern das Ornamentale die Darstellungen. Es spiegelt sich darin eine Abneigung gegen die Wiedergabe naturnaher Erscheinungen, wie der

menschlichen Figuren, der räumlichen Tiefe und richtiger Proportionen. Auch die Farben dienen durch ihre grelle Verteilung von Ocker, Gelb, Dunkelblau, Violett und Purpur nicht der Hervorhebung der natürlichen, räumlichen oder gegenständlichen Darstellung, sondern sie unterstreichen eher die abstrakt-ornamentale Wirkung der Miniaturen. Die Gesichter werden, wie z. B. bei der Madonna, durch schwarze Linien, dunkle Zinnoberstreifen geformt, die Augensterne sind von violetter Lack umrahmt, so daß ein maskenartiger, lebensfremder Eindruck entsteht.

Die Ornamentik der Initialen, die ganzseitige Ornamentierung übertreffen bei weitem das Evangeliar von Durrow. Oft sind nicht nur Initialen, sondern einzelne Buchstaben ornamentiert. Bei den Rieseninitialen tritt eine prachtvoll gesteigerte Teppichwirkung zutage. Ornament hebt sich von Ornament ab. Sowohl das Muster als auch der Hintergrund bestehen aus Ornamentmotiven. Noch stärker als im Book of Durrow hat sich hier die Struktur des Buchstabens in einen kühnen, schwungvollen, nach allen Seiten zu ausschwingenden Duktus verwandelt.

Nur hie und da tauchen aus dem bunten, unübersichtlichen Gewirr Fragmente organischer Darstellungen hervor: ein Engel mit weit ausgebreiteten Flügeln, ein Menschenkopf als Ausklang einer Zierleiste, kleine Hasen in Zwickeln zwischen dem Rollwerk; ruhende Punkte im Labyrinth einer verwirrenden Durchdringung des Ornamentalen (Initiale als Monogramm Christi). Oft steigert sich die Welt des Ornamentalen bis ins Groteske; wir finden z. B. menschliche Füße ohne Körper, die in ein Flechtwerk übergehen, oder es erscheint ein Kopf, aus dessen Mund ein Flechtwerk hervorstößt, an dem, durch eine Spirale verbunden, eine menschliche Hand hängt.

Woher stammt diese wuchernde Sprache einer Ornamentik, die, alles Gegenständliche umgestaltend, eine schier unerschöpfliche Erfindungsgabe verrät und die zu der ganzen mittelmeerländischen Kunst im Gegensatz steht? Eine Abneigung gegen das Figürliche und eine weitgehende abstrakte Stilisierung haben wir bereits in der oberitalienischen Dekorationsplastik festgestellt. Die irische Ornamentik aber übertrifft alle diese schüchternen Versuche und schafft sich eine davon unabhängige Darstellungswelt des Ornamentalen.

Man hat nicht mit Unrecht auf keltische (Wirbelrosette-Scrollmotive) und skandinavische Vorbilder hingewiesen (Verschlingun-

gen von Tier und Flechtband). Es ist heute noch schwer zu sagen, welches Kunstgebiet stärker eingewirkt hat, aber es ist naheliegender, bei der irischen Ornamentik auf keltische Vorlagen hinzuweisen. Es handelt sich jedenfalls um eine Kunst, in der sich eine freie, durch keine formende Tradition gehemmte, unerschöpfte künstlerische Phantasie auszuleben scheint.

Erst im Book of Kells muß sich diese auf subjektiver Erfindung beruhende, abstrakt-ornamentale Kunst mit dem Gegenständlichen der christlichen Inhalte auseinandersetzen. Diese Auseinandersetzung fällt ihr sehr schwer, aber erst durch die Berührung mit der Welt eines Kunstkreises, der auf uralte Traditionen zurückgeht, erreicht die irische Buchmalerei eine höhere Stufe als durch das bloße Sich-Ausleben im Ornamentalen. Durch diese Berührung mit der antiken und altchristlichen Tradition erst konnte sich diese Kunst aus dem engen Inselbereich zu einer weit ausgebreiteten, kontinentalen Kunst entwickeln.

Nur diesem Umstande ist es zu verdanken, daß in St. Gallen (Evangeliar aus St. Gallen), in Echternach (Evangeliar in der Nationalbibliothek in Paris), in Salzburg (Cutbrecht-Evangeliar) eine Buchmalerei sich vorfindet, die über das bloß Ornamental-Abstrakte hinaus zur Bewältigung gegenständlicher Themen schreiten konnte.

Daß die kontinentale Buchmalerei auf die insulare eingewirkt hat, beweisen Miniaturhandschriften, die in England (Nordengland, Northumbrien und Südengland) entstanden sind. Das schönste Beispiel einer nordenglischen Miniaturhandschrift, die das Irische in den bildlichen Darstellungen durch kontinentale Einwirkungen überwunden hat, bildet das Lindisfarn-Evangeliar (entstanden 698—721), das sich im Britischen Museum in London befindet.

Im Lindisfarn-Evangeliar ist nur die Schrift und der Schmuck der großen Initialen der fünf Zierseiten und der sechzehn Kanonesseiten irisch, wogegen die Evangelistendarstellungen im Gegensatz zu den beiden irischen Handschriften einen vollen Durchbruch der anthropomorphen, antik-mittelmeerländischen Auffassung verraten. Die Evangelisten sind dreidimensional, frei sitzend und frei bewegt, vollplastisch dargestellt worden, im Gegensatz zu den flächig und ornamental aufgelösten Evangelisten des Book of Kells.

Wir können auch auf die Ursachen und Vorbilder dieser Wandlung hinweisen. Durch Benediktinermönche sind Evangelienbücher, die in dem berühmten Kloster Cassiodors Vivarium kopiert wurden,

nach England geschickt worden (Ceolfried, Abt Benedikt von Wearmuth und Jarrow). Eine Bestätigung dessen erhalten wir durch einen Vergleich der Darstellung des Evangelisten Markus im Lindisfarn-Evangeliar mit einem Autorenporträt des Codex Amiatinus aus dem 6. Jh., der sich in der Laurentiana in Florenz befindet. Die sitzende Figur des Autors diente hier als direktes Vorbild für den Evangelisten im Lindisfarn-Evangeliar. Nur in der stärker stilisierten Gewandung und in dem neutralen Hintergrund sind noch Überbleibsel der irischen Malweise vorhanden (Abb. 44).

Auch die Ornamentik der Zierleisten, vor allem aber der ganzseitigen Initialen hat sich verändert. Die phantastische Überfülle der Motive des Book of Kells hat sich in einen kühleren, dezenteren, ausgeglicheneren Duktus verwandelt. Die Farben sind leuchtender wie im Book of Kells, aber gleichzeitig von einer auffallend vornehmen Gedämpftheit. Genau dasselbe gilt für Südengland, wo ebenfalls enge Beziehungen zu Papst Gregor d. Gr. bestanden.

So wird die rein ornamentale, abstrakte und zum Gegenstandslosen neigende irische Miniaturmalerei überwunden, ähnlich wie der Einfluß der hierarchisch schwach organisierten irischen Kirche durch den disziplinierten Geist des Benediktinerordens ersetzt wird. Die irische Buchmalerei ist trotz ihres überschäumenden Reichtums an ornamentalem Erfindungsgeist nur »eine schöne Episode« in der Geschichte der abendländischen Malerei gewesen.

Allgemein:

- BREHIER, L., L'art chrétien (Paris 1928).
 DVORAK, M., Katakombenmalereien (München 1924).
 MOREY, R., Early Christian Art (Princeton 1942).
 NEUSS, W., Die Kunst der alten Christen (Augsburg 1926).
 RIEGL, A., Die spätromische Kunstindustrie (Wien 1901).
 SWIFT, E. H., Roman Sources of Christian Art (New York 1951).
 SYBEL, L., Christliche Antike (2 Bde., Marburg 1906—1909).
 WULF, O., Die altchristliche Kunst (Neubabelsberg 1913—1914).

Altchristliche Architektur:

- BEYER, H. W., Der syrische Kirchenbau (Berlin 1925).
 DEICHMANN, F. W., Frühchristliche Kirchen in Rom (Basel 1948).
 GRABAR, A., Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique.
 I. Architecture (Paris 1946).
 SPANNER, H. — GUYER, S., Rusapha (Berlin 1926).
 STANGE, A., Das frühchristliche Kirchengebäude als Abbild des Himmels (Köln 1950).
 STRZYGOWSKI, J., Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte (Leipzig 1903).
 WITTING, F., Die Anfänge christlicher Architektur (Straßburg 1902).

Altchristliche Malerei:

- BERCHEM, M. — CLOUZOT, E. v., Mosaïques chrétiennes du iv^e au x^e s. (Genf 1924).
 BETTINI, S., Frühchristliche Malerei (Wien 1942).
Felix Ravenna (Ravenna 1952—1958).
 GALASSI, G., Roma o Bizanzio: I mosaici di Ravenna e la origine dell'arte italiana (Rom 1930).
 GERSTINGER, H., Die Wiener Genesis (2 Bde., Wien 1931).
 KÖMSTEDT, R., Vormittelalterliche Malerei (Augsburg 1929).
 KURTH, J., Die Mosaiken der christlichen Ära. I: Die Wandmosaik von Ravenna (Leipzig 1901).
 NORDSTROM, C. O., Ravennastudien (Upsala 1953).
 SIMSON, O. G., Sacred Fortress, Byzantine Art and Statecraft in Ravenna (Chicago 1948).
 WEITZMANN, K., Illustration in Roll and Codex (Princeton 1947).
 WEITZMANN, K., Josua Roll (Princeton 1948).
 WILPERT, J., Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg 1903).
 WILPERT, J., Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis zum 13. Jh. (4 Bde., Freiburg 1916).
 WIRTH, F., Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis an das Ende des 3. Jh. (Berlin 1934).

Altchristliche Plastik:

- CAMPENHAUSEN, H., Die Passionsarkophag (Marburg 1929).
DÜTSCHKE, H., Ravennatische Studien (Leipzig 1909).
GERKE, Fr., Die christlichen Sarkophag der vorkonstantinischen Zeit (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, Bd. XI, Berlin 1940).
KOLLWITZ, J., Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit (Berlin 1941).
KOLLWITZ, J., Sarkophag Ravennas (Freiburg 1956).

Übergang von der altchristlichen zur frühmittelalterlichen Kunst im Westen:

- ALTON, E. — MEYER, P., The Book of Kells (Bern 1950).
MICHELI, Genevieve, L'Enluminure du Haut Moyen Age et les Influences irlandaises (Brüssel 1939).
ZIMMERMANN, E. H., Vorkarolingische Miniaturen (4 Bde., Berlin 1916).

VERZEICHNIS DER ILLUSTRATIONEN UND NACHWEISE

Gebrauchte Abkürzungen: Alinari = Vittorio Alinari, Edizioni d'Arte, Florenz
Hirmer = Hirmer Verlag, München
Marburg = Bildarchiv Foto Marburg

Schwarz-Weiß-Abbildungen

- 1 Rom. San Giovanni in Laterano — Nach W. F. Volbach/M. Hirmer, Frühchristliche Kunst, Tafel A, Ausschnitt
- 2 Rom. Santa Maria Maggiore — Foto Anderson Rom
- 3 Rom. Santa Sabina — Foto Anderson Rom
- 4 Konstantinopel. Basilika des Studiosklosters — Hirmer
- 5 Rom. San Lorenzo fuori le mura — Hirmer
- 6 Philosophensarkophag — Nach Gerke, Die christl. Sarkophag
- 7 Sarkophag aus der Via Salaria — Marburg
- 8 Sarkophag aus Santa Maria Antiqua — Alinari
- 9 Hirtensarkophag — Alinari
- 10 Sarkophag des Junius Bassus — Hirmer
- 11 Sarkophag des Valerius und der Adelfia — Nationalmuseum Syrakus — Hirmer
- 12 Stadttorsarkophag, Abguß — Hirmer
- 13 Sarkophag Lateranmuseum — Alinari
- 14 Stadttorsarkophag, Original — Alinari
- 15 Sarkophag mit Gesetzesübergabe — Marburg
- 16 Decke eines Cubiculum — Nach Neuß
- 17 Domitillakatakomben — Nach Wirth, Abb. 90
- 18 Josuarolle — Vatikanische Bibliothek Rom — Nach Weitzmann, Tafel IV
- 19 Wiener Genesis — Nationalbibliothek Wien — Marburg

- 20 Rom. Santa Costanza, Mosaiken — Hirmer
- 21 Rom. Santa Costanza, Mosaiken — Hirmer
- 22 Rom. Santa Pudentiana, Apsismosaik — Nach Hauttmann, S. 167
- 23 Rom. Santa Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik — Nach L. Bruhns, Die Kunst der Stadt Rom, Abb. 97
- 24 Mailand. San Lorenzo, Apsismosaik — Nach Calderini-Chierici-Cecchelli, La Basilika die S. Lorenzo Maggiore in Milano
- 25 Ravenna. San Viatele, außen — Hirmer
- 26 Ravenna. Mausoleum, innen — Hirmer
- 27 Ravenna. San Vitale, Kernraum — Hirmer
- 28 Ravenna. San Vitale, Presbyterium — Hirmer
- 29 Ravenna. Baptisterium der Orthodoxen — Hirmer
- 30 Ravenna. Sant'Apollinare in Classe, innen — Hirmer
- 31 Ravenna. Sant'Apollinare in Classe, außen — Foto Anderson Rom
- 32 Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo — Prof. Dr. H. G. Evers, Darmstadt
- 33 Sarkophag. Ravenna. San Francesco — Alinari
- 34 Rinaldussarkophag. Ravenna. Dom — Marburg
- 35 Sarkophag des Barbazianus. Ravenna. Dom — Alinari
- 36 Sarkophag des Gratosus. Ravenna — Marburg
- 37 Ciborium des Eleucadius — Nach Hauttmann, S. 265
- 38 Maximianskathedra — Erzbischöfliches Museum Ravenna — Foto Anderson Rom
- 39 Rom. Sant'Agnese fuori le mura, Apsismosaik — Kunsthist. Inst. Univ. Graz
- 40 Rom. Santa Maria Antiqua, Kreuzigung — Alinari
- 41 Rom. San Clemente — Alinari
- 42 Rom. Santa Maria Antiqua, Malschichten — Alinari
- 43 Book of Kells — Trinity College Dublin — Nach Grabar/Nordenfalk, S. 115
- 44 Lindisfarn-Evangeliar — Brit. Museum London — Fotografie des Museums

Strichfiguren im Text

- 1 Rom. San Giovanni — Umzeichnung nach Volbach / Hirmer, S. 14
- 2 Rom. Peterskirche — Nach Volbach / Hirmer, S. 14
- 3 Rom. Peterskirche, Rekonstruktion — Nach Volbach / Hirmer, S. 13
- 4 Rom. Peterskirche, innen — Nach Zeichnung Heemskercks
- 5 Bethlehem — Umzeichnung nach L. Voelkl, Die Grundrißtypen im konstantinischen Kirchenbau (Das Münster 7, 1954, 5/6, S. 169)
- 6 Rom. Peterskirche, Ringkrypta — Nach Das Münster 5, 1952, 11/12, S. 320
- 7 Jerusalem — Umzeichnung nach L. Voelkl, S. 159
- 8 Rom. San Paolo fuori le mura — Nach Stichansicht Piranesis
- 9 Rom. Santa Maria Maggiore — Nach Volbach / Hirmer, S. 69
- 10 Rom. San Pietro in Vincoli — Nach F. W. Deichmann, Frühchristliche Kirchen in Rom
- 11 Rom. San Lorenzo fuori le mura — Umzeichnung nach Volbach / Hirmer, S. 80
- 12 Rom. Sant'Agnese fuori le mura — Nach Volbach / Hirmer, S. 80
- 13 Saloniki. Demetriusbasilika, Grundriß — Nach Volbach / Hirmer, S. 86
- 14 Saloniki. Demetriusbasilika, System — Nach Orlandos, Die Altchristliche Basilika
- 15 Konstantinopel. Studioskloster — Nach D. T. Rice / M. Hirmer, Kunst aus Byzanz, S. 37
- 16 Kalat Siman. Grundriß — Nach Orlandos
- 17 Kalat Siman. Rekonstruktion — Nach Orlandos
- 18 Ruweha. Fassade — Umzeichnung nach Beyer, Der syrische Kirchenbau
- 19 Kalb Lauzeh. Fassade — Umzeichnung nach Beyer
- 20 Kalb Lauzeh. Innen — Umzeichnung nach Neuß, Die Kunst der alten Christen
- 21 Rusapha — Nach Spanner-Guyer, Rusapha
- 22 Damus el Carita — Kunstharchiv Arntz, Haag/Obb.
- 23 Sarkophagfragment — Staatl. Museen Berlin — Nach D. T. Rice, Beginn und Entwicklung christlicher Kunst, S. 34

- 24 Rom. Santa Costanza — Nach Volbach/Hirmer, S. 52
 25 Ravenna. Mausoleum, Schnitt — Nach G. Dehio/G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes
 26 Ravenna. Mausoleum, Rekonstruktionsversuch — Nach Volbach/Hirmer, S. 73
 27 Ravenna. San Vitale — Nach Volbach/Hirmer, S. 76
 28 Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo, Schnitt — Nach G. Dehio/G. v. Bezold
 29 Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo, Grundriß — Nach G. Dehio/G. v. Bezold
 30 Ravenna. Sant'Apollinare in Classe — Nach Volbach/Hirmer, S. 77
- Die Umzeichnungen 1, 5, 7, 11, 18, 19 und 20 fertigte Renate Renzel

Farbtafeln

Umschlagbild: Rom. Santa Maria Maggiore. Mosaik. Vision Abrahams. Ausschnitt — Claudio Emmer, Mailand

- I Rom. Callistus-Katakombe. Guter Hirte — Hirmer
 II Codex von Rossano — Erzbischöfliche Bibliothek — Hirmer
 III Rom. Santa Maria Maggiore. Melchisedech beschenkt Abraham — Claudio Emmer, Mailand
 IV Ravenna. Baptisterium der Orthodoxen — Hirmer
 V Ravenna. San Vitale. Presbyterium — Hirmer
 VI Ravenna. Sant'Apollinare in Classe — Hirmer
 VII Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo — Hirmer
 VIII Sacramentarium Gelasianum — Vatikanische Bibliothek Rom — Éditions d'Art Albert Skira, Genf

Die Genehmigung für das Umschlagbild und die Tafel III erteilte Claudio Emmer, Mailand, für die Tafeln I, II sowie IV bis VII der Hirmer Verlag, München, und für die Tafel VIII die Vatikanische Bibliothek in Rom und die Éditions d'Art Albert Skira, Genf

INHALTSVERZEICHNIS

UNIVERSALGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG	5
DIE ARCHITEKTUR	8
<i>Die Entstehung der altchristlichen Basilika in konstantinischer Zeit</i>	8
<i>Die Ausbreitung der altchristlichen Basilika im Westreich in der nachkonstantinischen Zeit</i>	29
<i>Die nachkonstantinischen Basiliken im Osten des Reiches</i>	34
<i>Die syrischen Basiliken und ihre Ausstrahlungen in Mesopotamien und Kleinasien</i>	44
<i>Sonderstellung der altchristlichen Basilika in Nordafrika</i>	56
DIE PLASTIK	58
<i>Die ältesten altchristlichen Sarkophage</i>	59
<i>Die altchristliche Sarkophagplastik im vierten Jahrhundert</i>	62
<i>Die Wandlung der Darstellungsinhalte</i>	68
<i>Oströmische Plastik</i>	74
DIE MALEREI	77
<i>Sepulkrale Wandmalerei der Katakomben. Dekorationssystem</i>	77
<i>Stilistische Unterschiede in den Katakomben</i>	79
<i>Darstellungsinhalte der Katakombenmalerei</i>	84
<i>Miniaturmalerei</i>	87
<i>Die monumentale Wandmalerei. Mosaiken und ihre Thematik</i>	94
<i>Die Mosaiken von Santa Maria Maggiore</i>	98
<i>Majestas Domini</i>	101
RAVENNA — BOLLWERK DER SAKRALEN REICHSKUNST	103
<i>Zentralbauten, weströmische Vorbilder</i>	103
<i>Die Gestaltung der Innenausschmückung durch Mosaiken</i>	109
<i>Die ravennatische Basilika</i>	122
<i>Die ravennatische Sarkophagplastik</i>	131

ÜBERGANG VON DER ALTCHRISTLICHEN ZUR FRÜHMITTELALTERLICHEN KUNST IM WESTEN	137
<i>Allgemeine Voraussetzungen</i>	137
<i>Oberitalienische dekorative Plastik</i>	139
<i>Römische Malerei des 6. bis 8. Jahrhunderts</i>	142
<i>Malerei in der Merowingerperiode</i>	147
<i>Die insulare irische und irisch-anglosächsische Buchmalerei</i>	149
 LITERATUR	 155
 NACHWEISE	 156



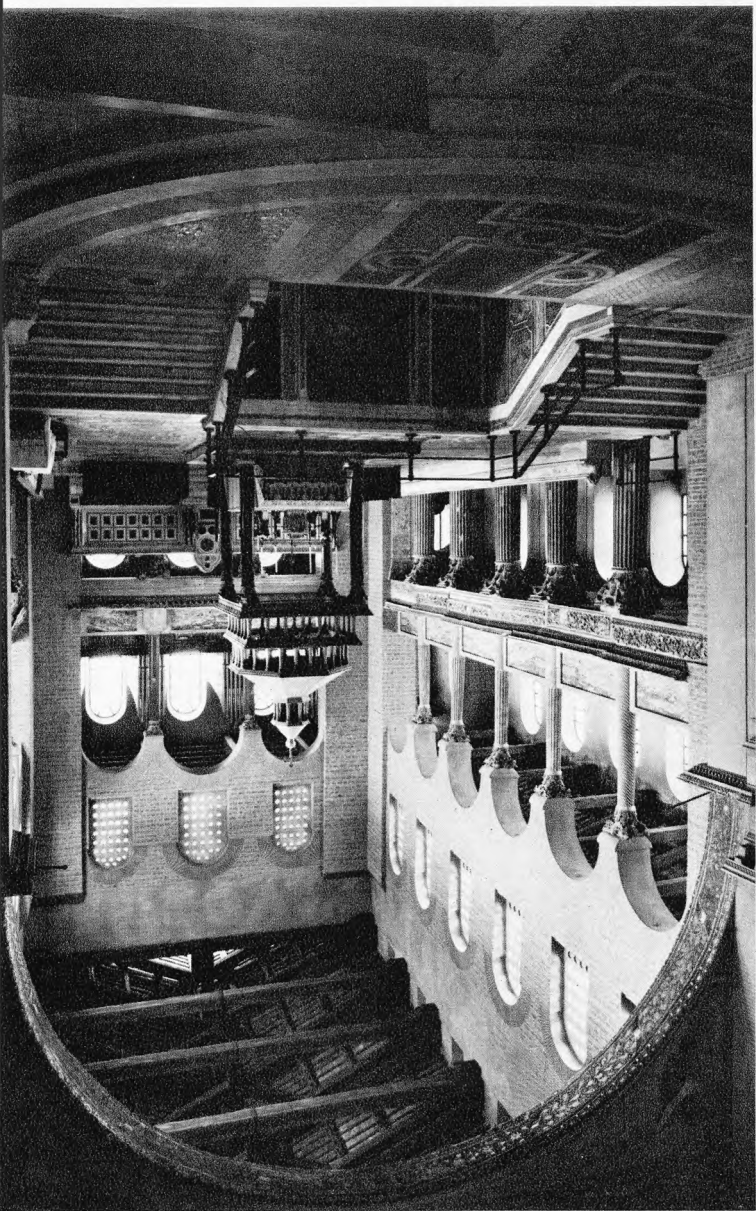
1 Rom. San Giovanni in Laterano. Die alte Basilika (vor dem Barock-Umbau durch Francesco Borromini). Errichtet nach 312, geweiht durch Papst Silvester 324. Ausschnitt aus einem Fresko in San Martino ai Monti in Rom



2 Rom. Santa Maria Maggiore. Längsblick zum Chor. Erster Bau unter Papst Liberius (352—366). Unter Papst Sixtus III. (432—440) erneuert und mit Mosaiken versehen. Im 13. Jh. Apsiserneuerung und Querschiff. Kassettendecke 15. Jh. Weitere Veränderungen 16. und 17. Jh.

3 Rom. Santa Sabina. Längsblick zum Chor. Laut Inschrift von Papst Coelestin I. 422—432 errichtet

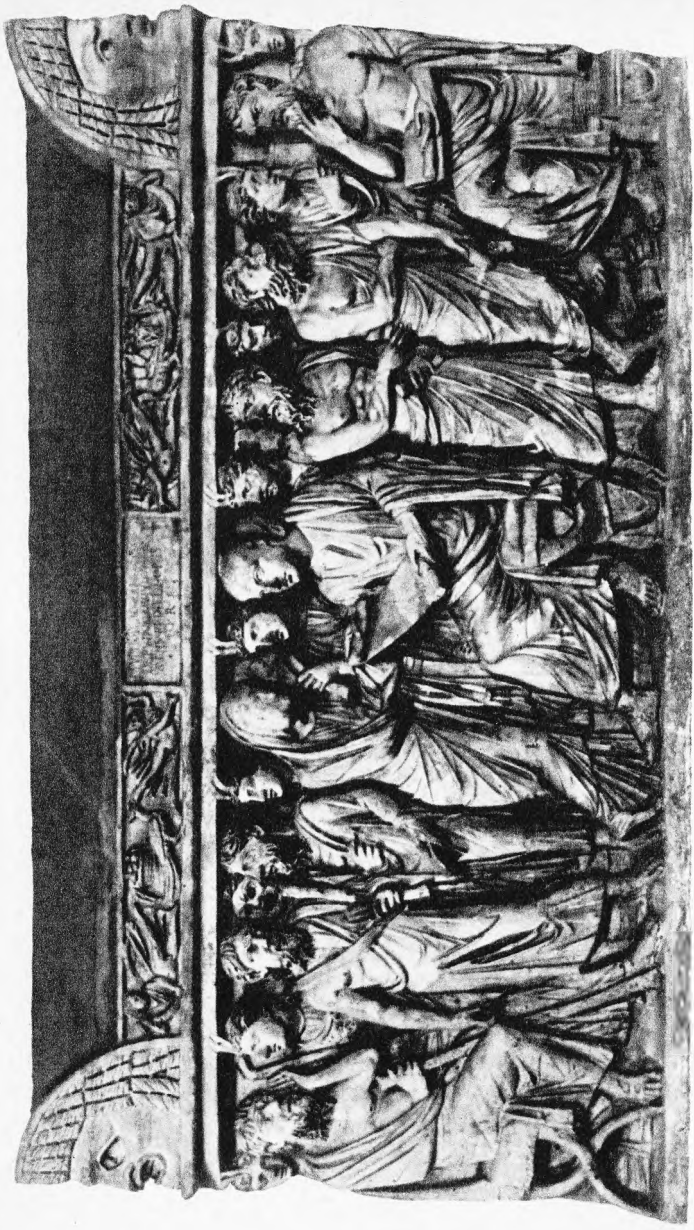






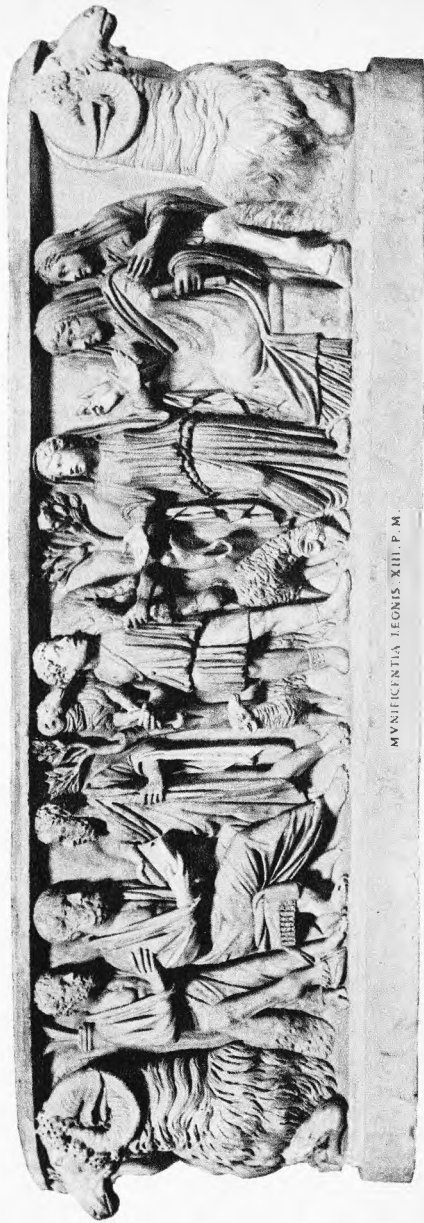
4 Konstantinopel (Istanbul). Basilika des Studiosklosters. Blick in Haupt- und Nebenschiff und in die Apsis der Emporenanlage. Stiftung des Patriziers Johannes Studios 463

5 Rom. San Lorenzo fuori le mura. Blick aus der westlichen (jüngeren) in die östliche (ältere) Basilika, dem heutigen Presbyterium. Der Altbau, eine dreischiffige Emporenbasilika, aus der Zeit des Papstes Pelagius II. (gest. 590). Der jüngere Bauteil unter Papst Honorius III. (1216—1227)



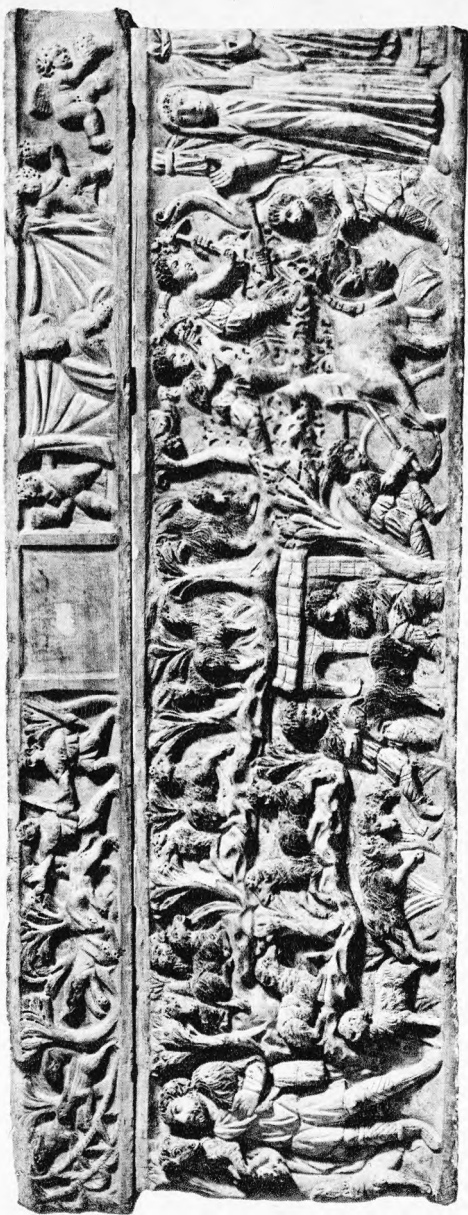
6 Philosophensarkophag. Rom Villa Torlonia. 250

7 Sarkophag aus der Via Salaria. Rom. Lateranmuseum. Wohl vor 250

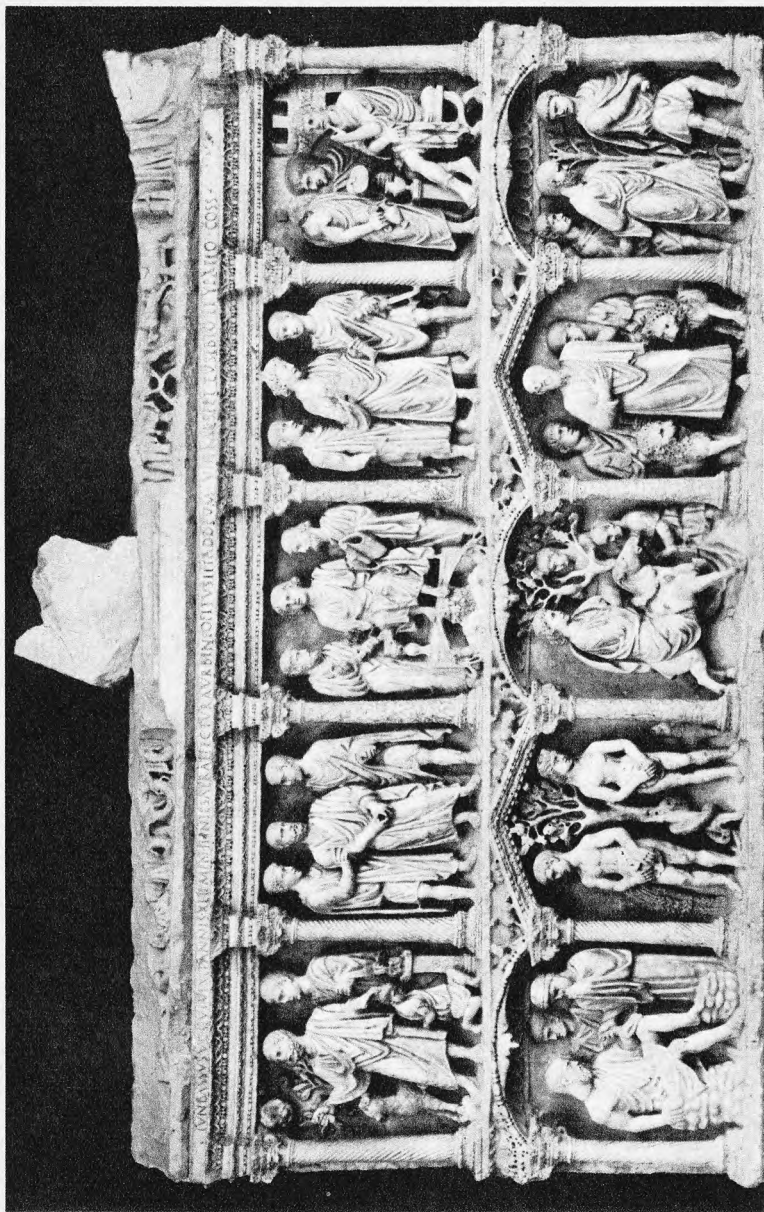




8 Sarkophag. Rom. Santa Maria Antiqua. Vorkonstantinisch



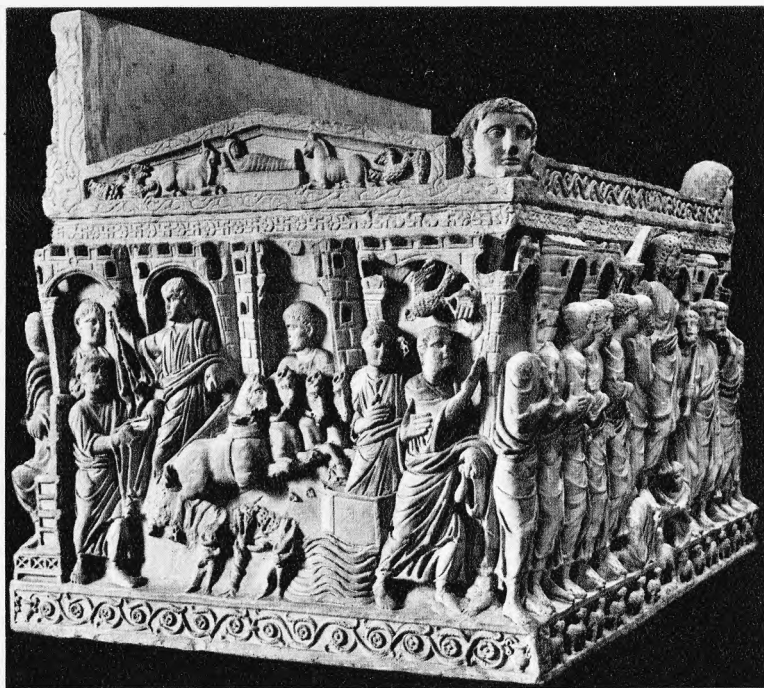
9 Hirtensarkophag. Rom. Lateranmuseum. Vorkonstantinisch



10 Sarkophag des Stadtpräfekten Junius Bassus (gest. 359). Rom. Grotten von St. Peter. Höhe 2,43 und Breite 1,41 m

11 Sarkophag des Valerius und der Adelfia. Syrakus. Um 330/40

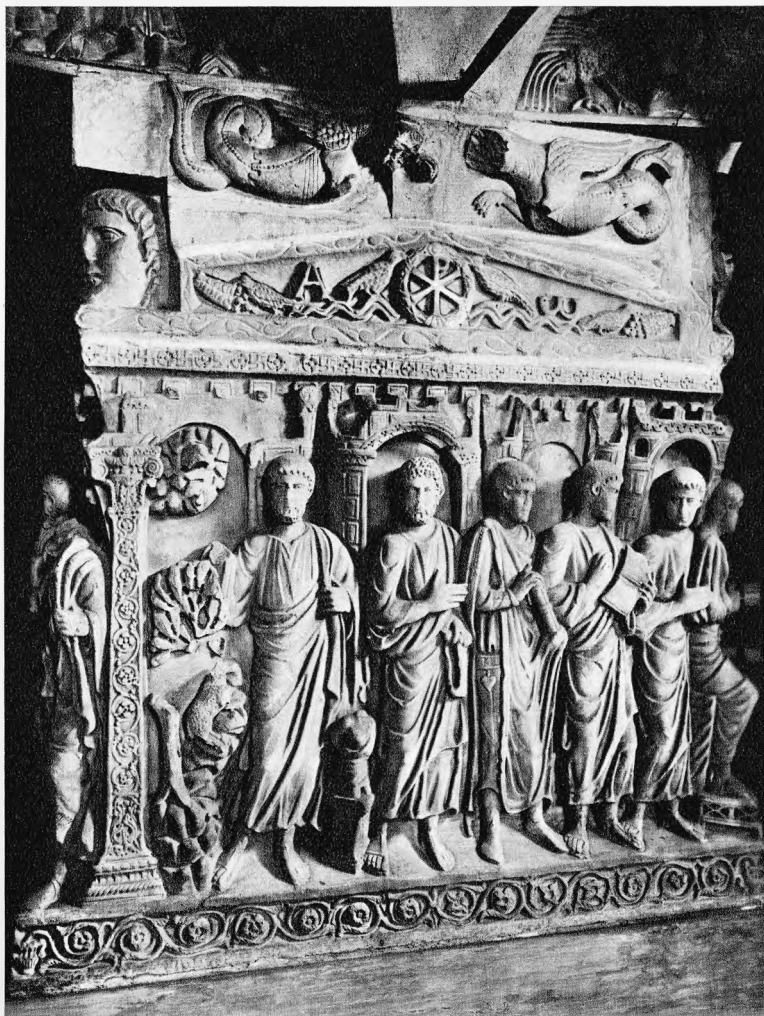




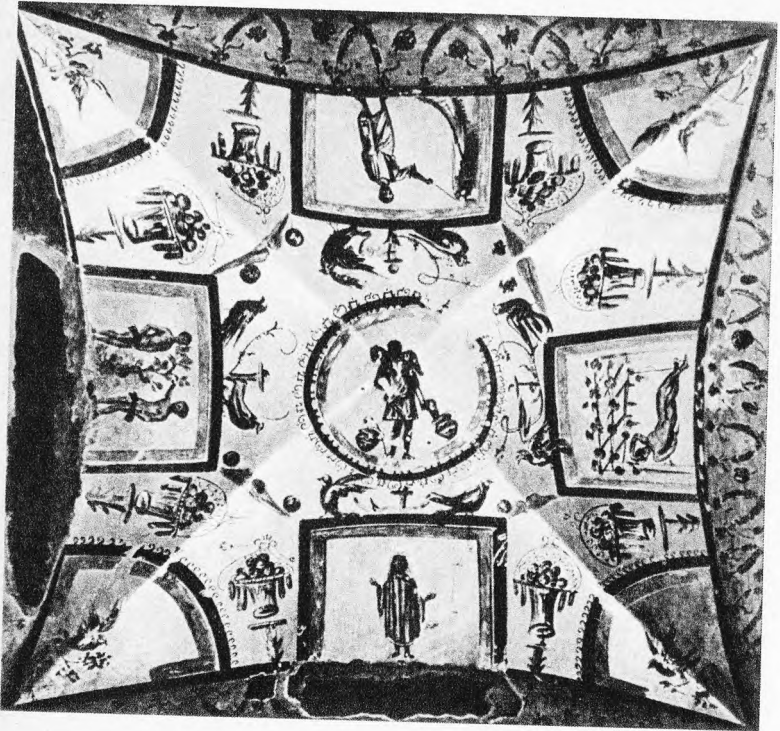
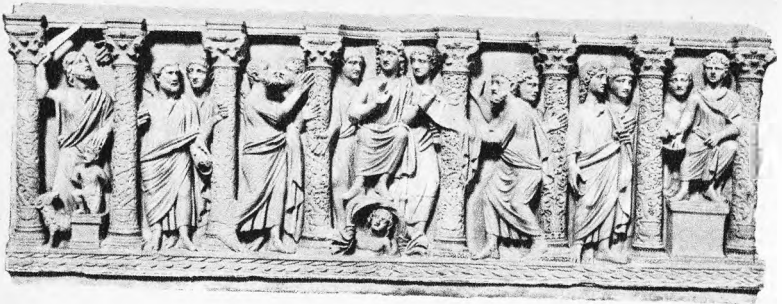
12 Stadttorsarkophag. Mailand. Sant' Ambrogio (Abguß des Museums).
 Ende 4. Jh. An der Schmalseite: Himmelfahrt des Elias. An der Langseite:
 Christus als Lehrer der Apostel.

13 Sarkophag. Rom. Lateranmuseum. Um 340





14 Stadttorsarkophag, Mailand. Sant' Ambrogio (Original). Ende 4. Jh.
Gesamtmaße des Sarkophags: Länge 2,30; Breite 1,50; Höhe 1,14; Giebel-
höhe 0,25 m

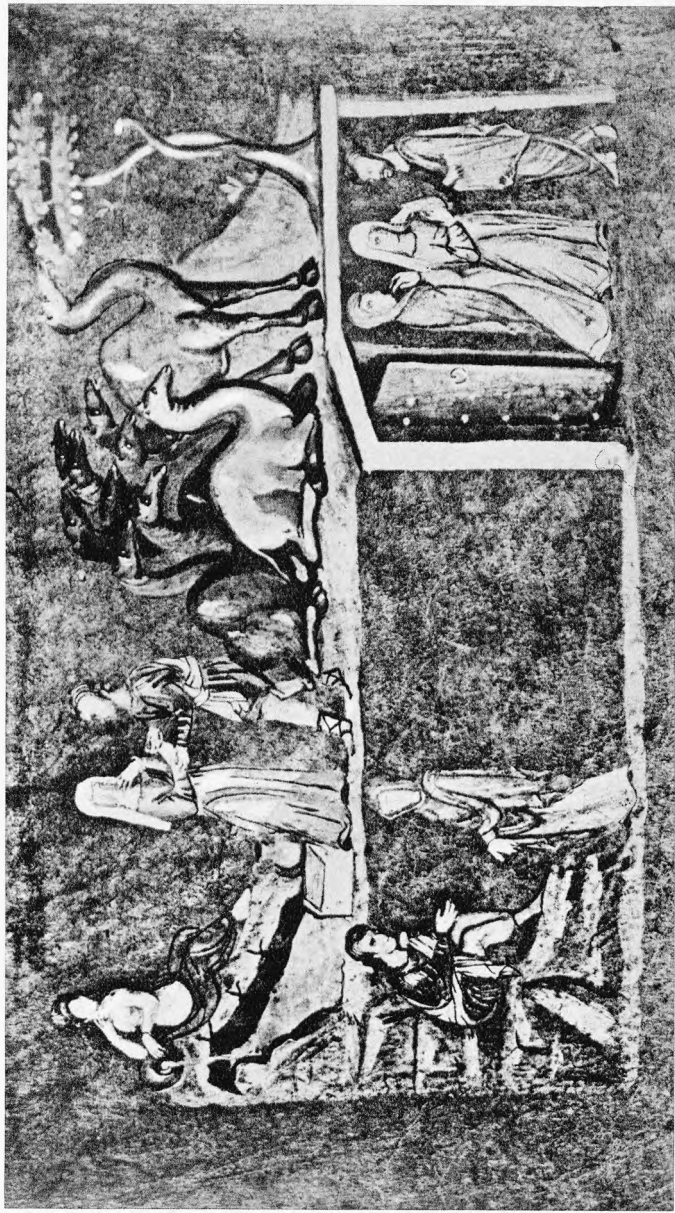


16 Rom. Coemeterium maius. Decke eines Cubiculum



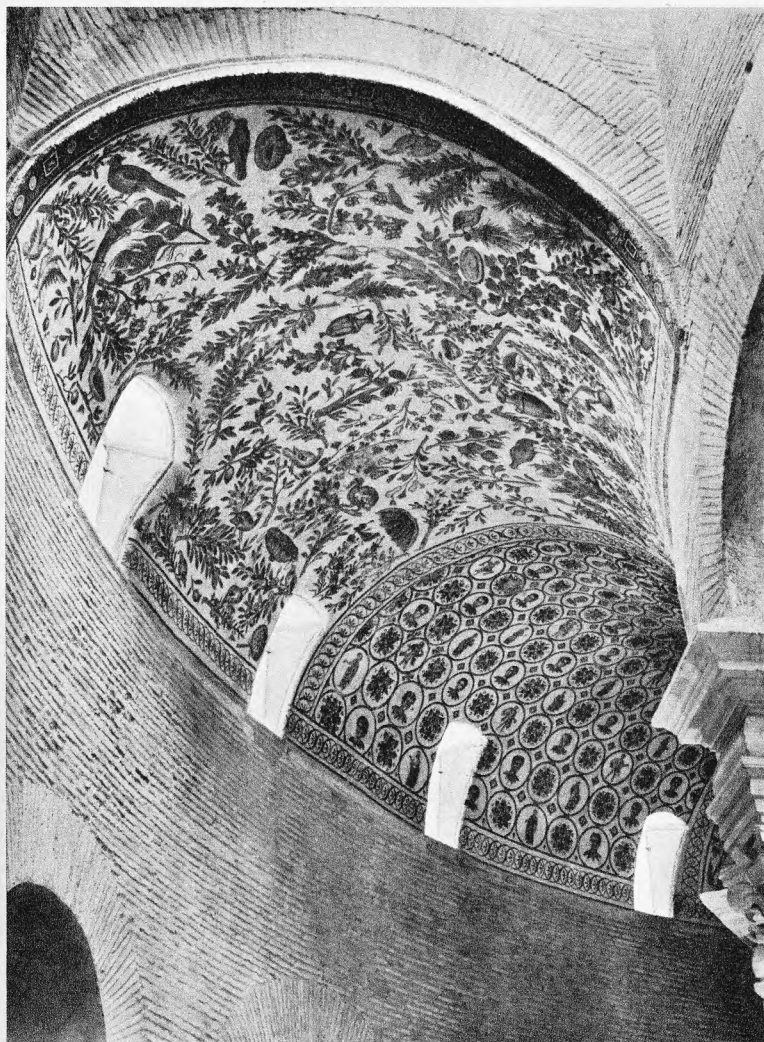
18 Josuarolle. Kopie des 10. nach Handschrift des endenden 5. Jh. Josua und der Engel

19 Wiener Genesis. 6. Jh. Rebekka mit dem Knecht Abrahams an der Quelle. Rebekka bei den Eltern

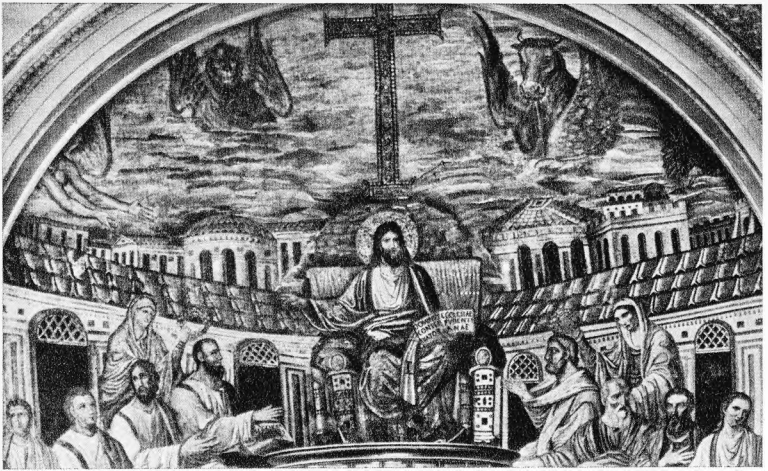




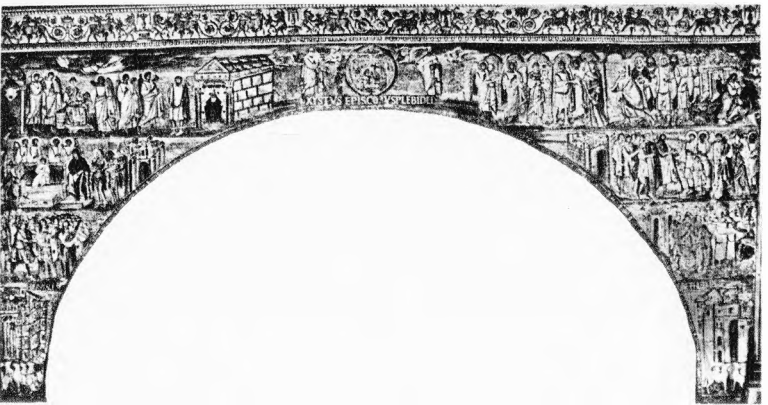
20 Rom. Santa Costanza. Teil der Gewölbemosaiken im Nordumgang mit dem Porträt der Constantina (gest. 354) und bacchischen Szenen



21 Rom. Santa Costanza. Gewölbemosaiken im Ostumgang



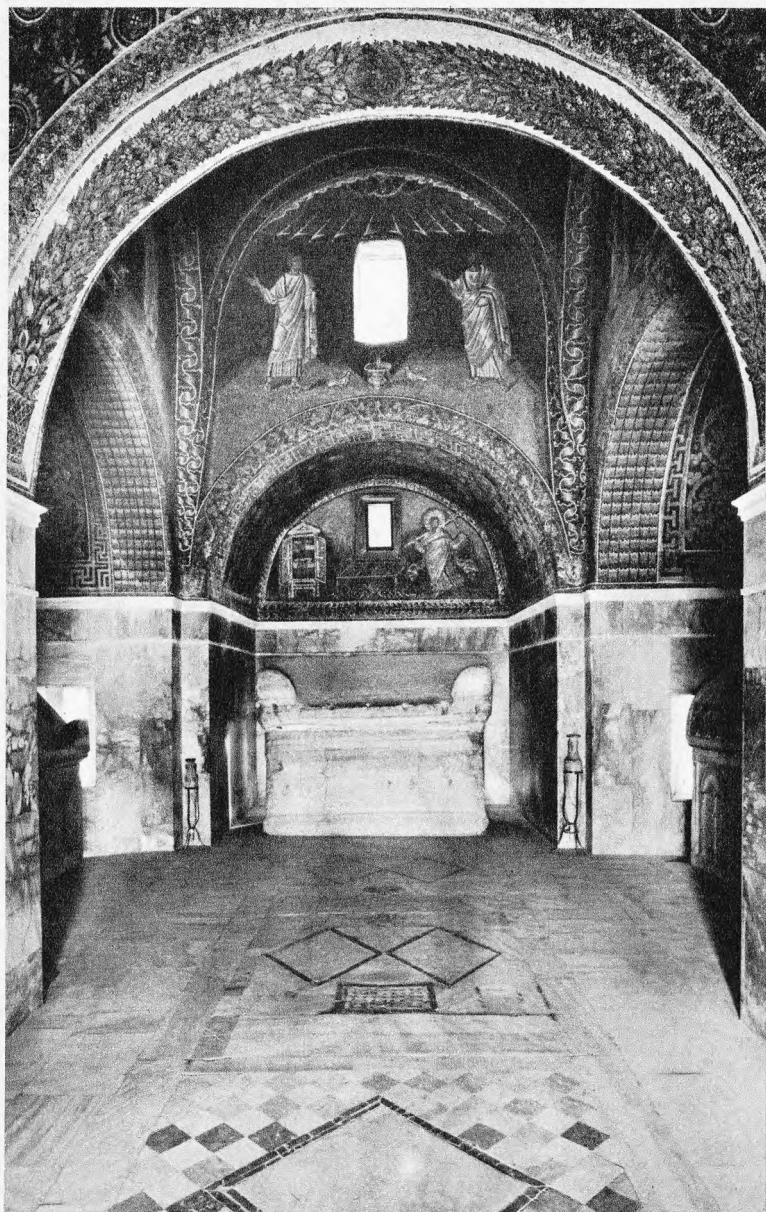
22 Rom. Santa Pudenziana. Apsismosaik. Thronender Christus mit Aposteln. Um 400. Mehrfach restauriert, dabei unten und oben beschnitten. Auch Christus bei der Restaurierung verändert



23 Rom. Santa Maria Maggiore. Triumphbogen mit Mosaiken aus dem Leben Marias und der Jugend Christi. 432—40



24 Mailand. San Lorenzo. Kapelle Sant' Aquilino. Apsismosaik. Christus als jugendlicher Lehrer unter den Aposteln. Ende 4. Jh.



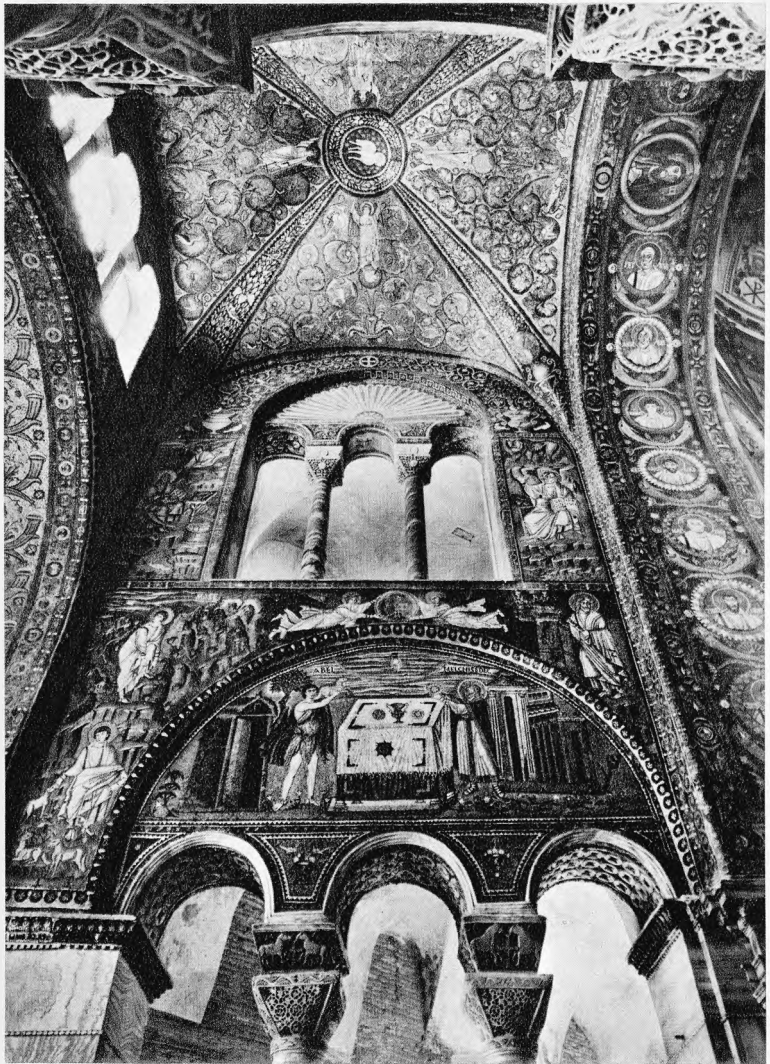


25 Ravenna. San Vitale. Zwischen 522 und 532 begonnen. Außenansicht

◀
26 Ravenna. Mausoleum der Galla Placidia (gest. 450). Entstanden zwischen 425 und 433. Innenraum vom Eingang aus. In der Mosaiklünette der Rückwand der hl. Laurentius, dem Martyrium entgegengehend. Am Gurtbogen im Vordergrund Blumen und Fruchtgirlanden



27 Ravenna. San Vitale. Kernraum mit Blick zum Presbyterium. Begonnen unter Erzbischof Ecclesius (522—532), von den Nachfolgern Ursicinus (533 bis 536) und Victor (538—540) fortgeführt und nach der Eroberung Ravennas durch Justinian (540) von Maximianus 547 geweiht



28 Ravenna. San Vitale. Presbyterium mit Mosaikschmuck. Zwischen der Dreierarkade oben und unten Opfer Abels und Melchisedechs. Im Gewölbe das Lamm Gottes in einem von vier Engeln gehaltenen Kranz. In den Medaillons des Gurtbogens Christus und die Apostel



29 Ravenna. Baptisterium der Orthodoxen (Neonbaptisterium). Unter Bischof Neon (440—458) erbaut

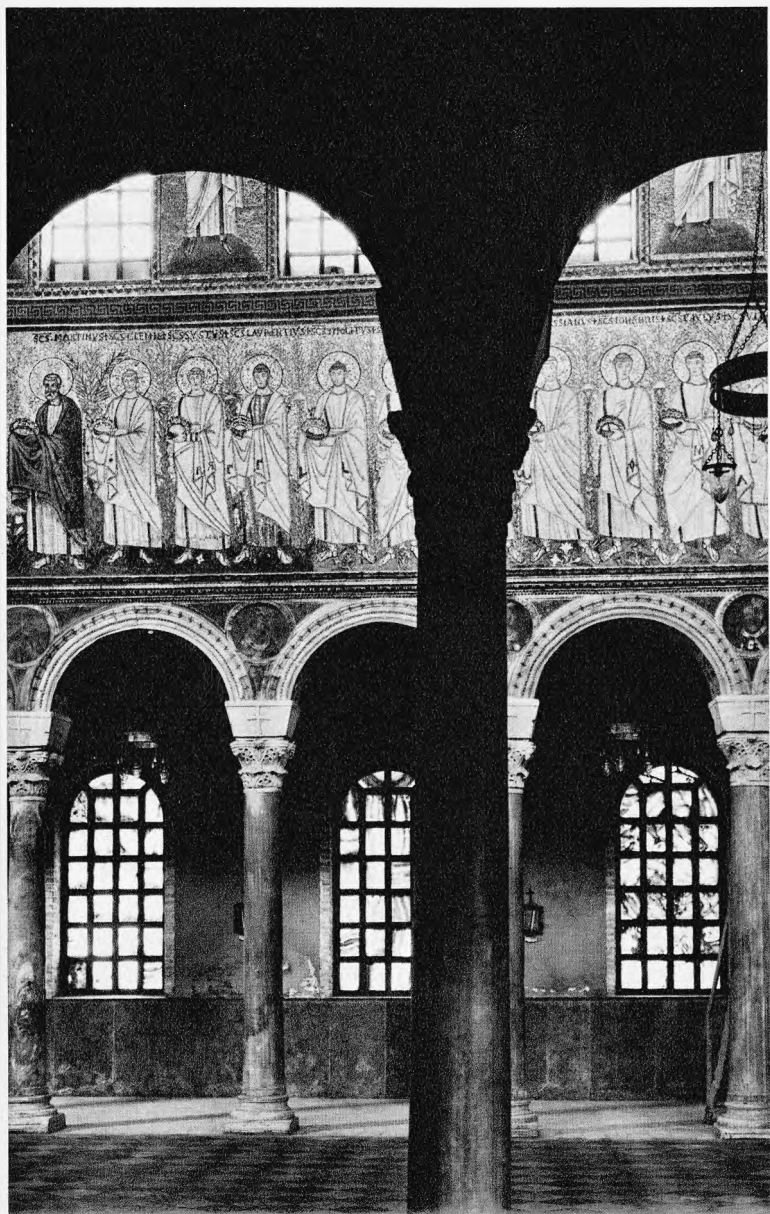


30 Ravenna. Sant' Apollinare in Classe. Längsblick durch das Mittelschiff.
Unter Erzbischof Ursicinus (533—536) begonnen. 549 eingeweiht

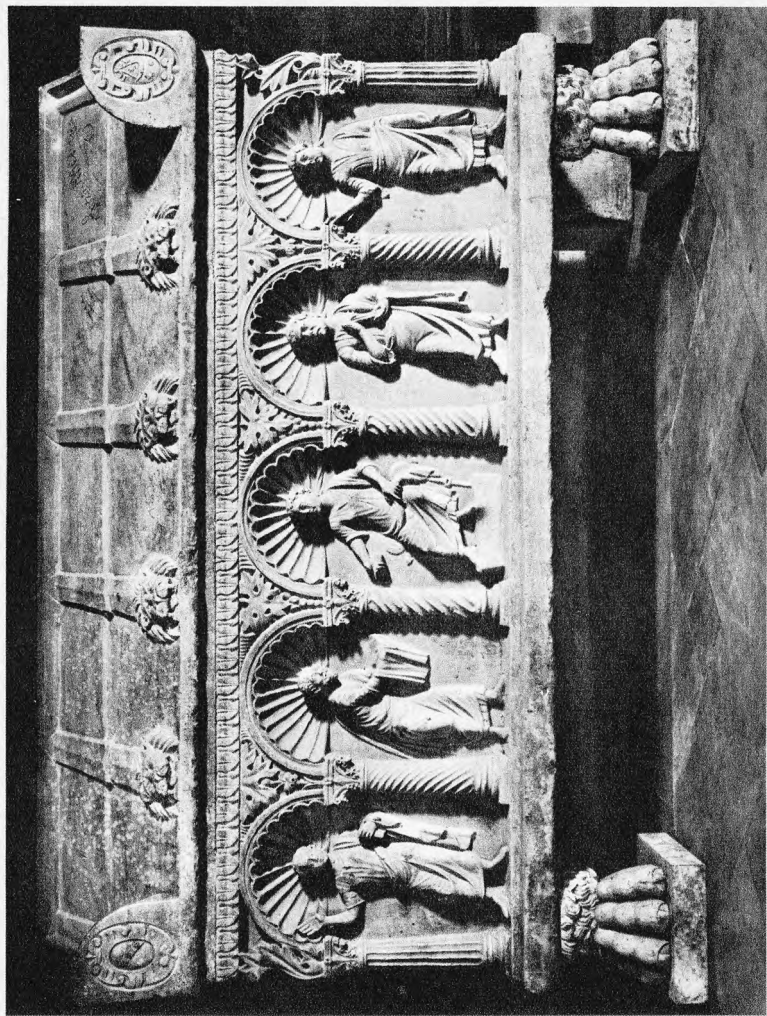


31 Ravenna. Sant' Apollinare in Classe. Ostansicht

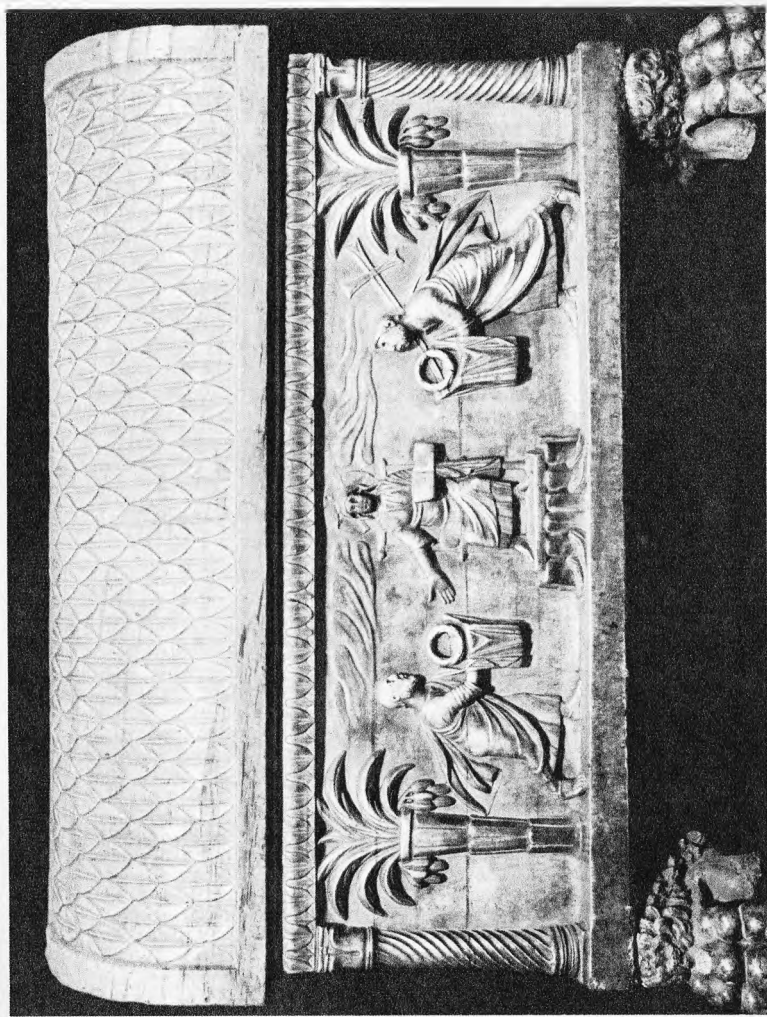
32 Ravenna. Sant' Apollinare Nuovo. Querblick aus einem der Nebenschiffe auf Arkaden und Mosaikschmuck der Hauptschiffswand. Unter Theoderich erbaut und wohl 504 geweiht. Nach der Übernahme der Kirche durch die Orthodoxen um 560 Abänderung des Mosaikenprogramms. Alte Apsis durch Erdbeben zerstört. Die vergoldete Decke verschwunden



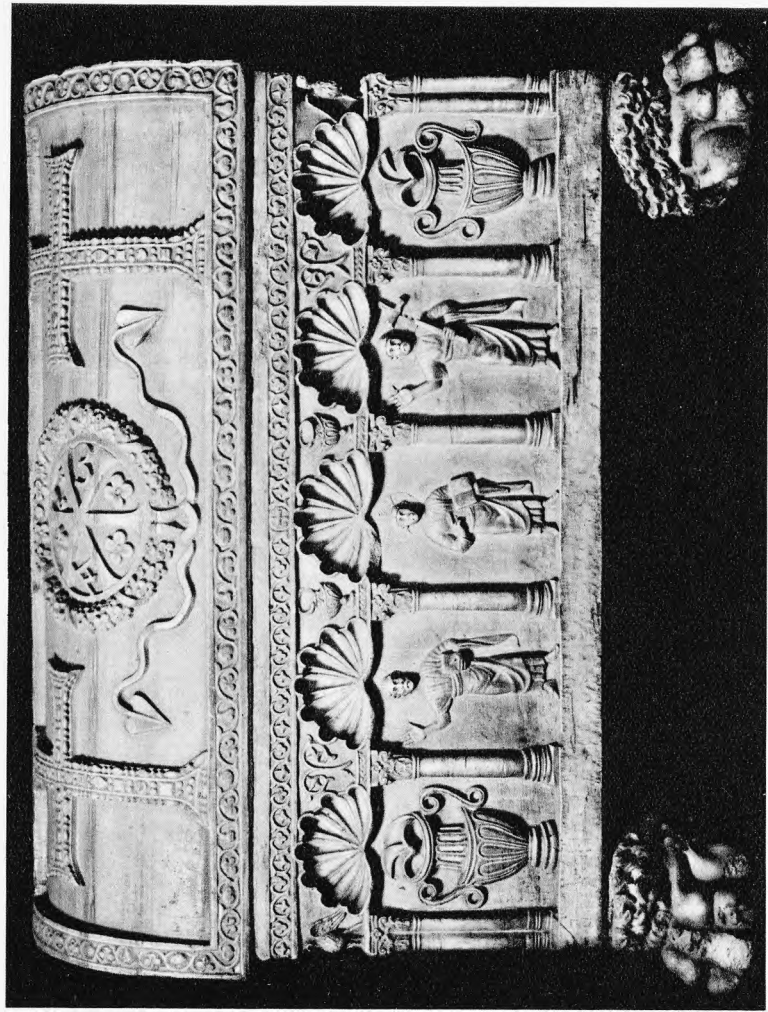
33 Sarkophag.
Ravenna.
San Francesco.
Um 400



34 Rinaldus-
Sarkophag.
Ravenna. Dom.
2. Hälfte 5. Jh.



35 Sarkophag
des Barbazianus,
Ravenna.
Dom. 6. Jh.

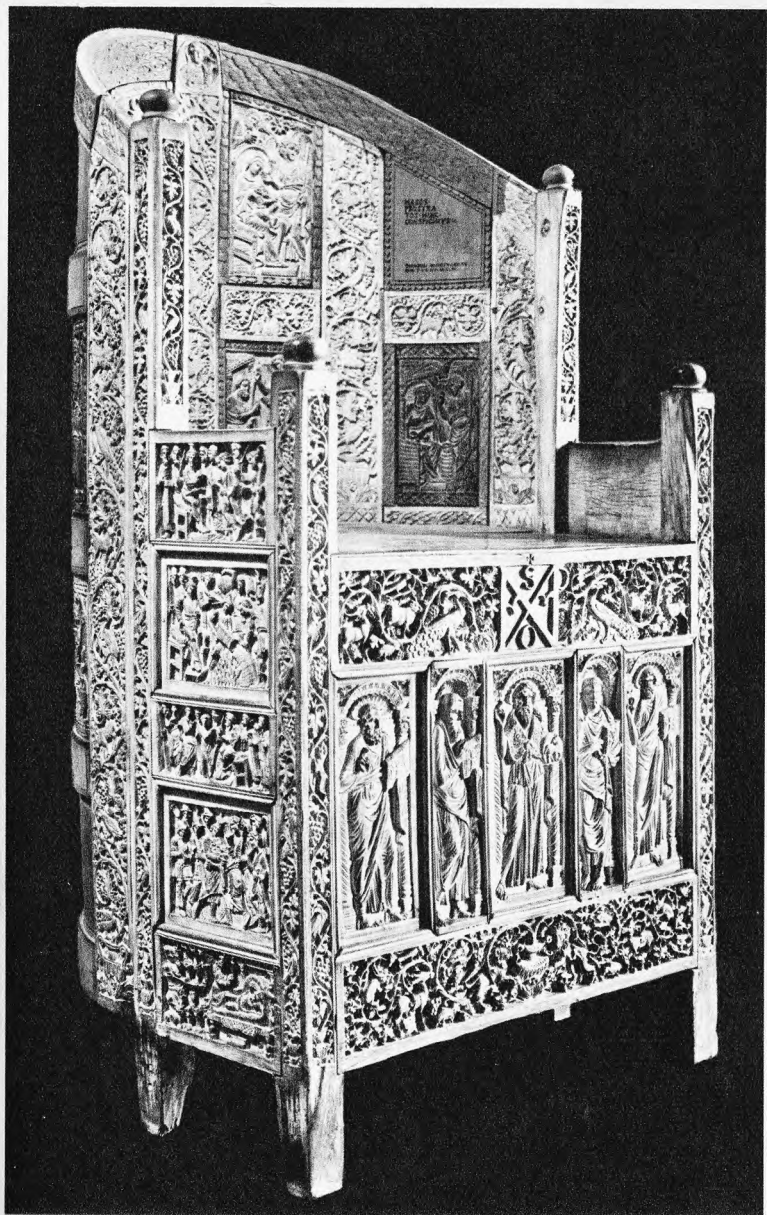


36 Sarkophag
des Gratosius,
Ravenna.
Sant' Apollinare
in Classe. Um 700



37 Ciborium des Eleucadius. Ravenna. Sant' Apollinare in Classe

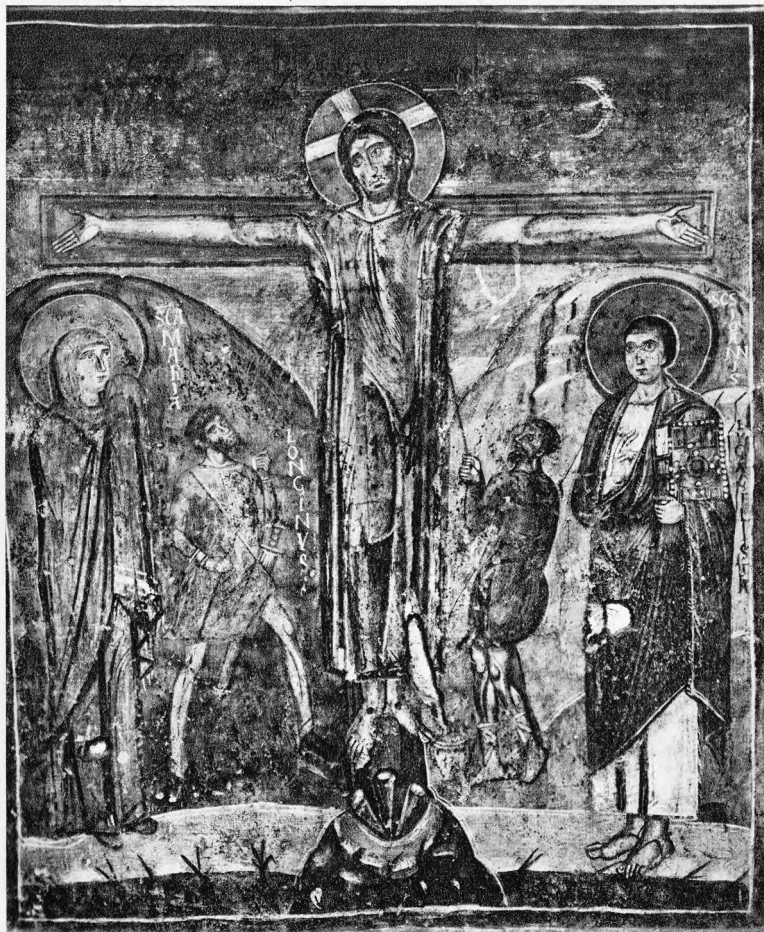
38 Maximianskathedra. Ravenna. 5. Jh.?





39 Rom. Sant' Agnese fuori le mura. Apסיםosaik. Zwischen 625 u. 638



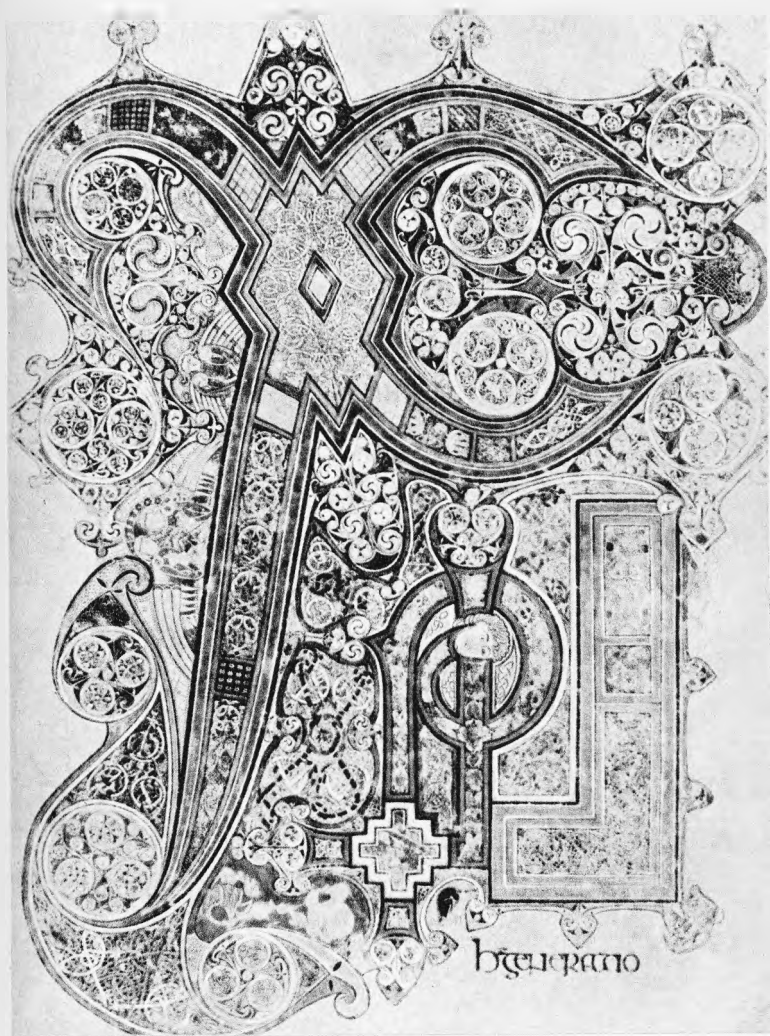


40 Rom. Santa Maria Antiqua. Kreuzigung. 8. Jh.

41 Rom. San Clemente, Unterkirche. Christus in der Vorhölle. 9. Jh.



42 Rom. Santa Maria Antiqua. Wandstück mit Malschichten aus dem 5. bis 8. Jh.





44 Lindisfarne-Evangeliar. Entstanden zwischen 698 und 721.
Evangelist Markus



BEACHTEN SIE BITTE
DIE FOLGENDEN SEITEN

DICHTUNG UND WIRKLICHKEIT

*Herausgegeben von Hans Schwab-Felisch
und Wolf Jobst Siedler*

Dramen und Novellen der Weltliteratur, deren Stoffe, Gestalten und Motive auf Geschichtliches oder Mythisches zurückgehen, werden zusammen mit einer Dokumentation ihres historischen bzw. mythologischen Hintergrundes vollständig oder auszugsweise abgedruckt und von namhaften Autoren — Historikern, Literaturwissenschaftlern, Publizisten — essayistisch eingeleitet und kommentiert. In neuartiger, die Sicht des Dramatikers mit der des Historikers kritisch vergleichender Betrachtungsweise wird das spannungsreiche Verhältnis von »Dichtung und Wirklichkeit« untersucht.

Als erste Bände der Reihe DICHTUNG UND WIRKLICHKEIT erschienen:

Hans Schwab-Felisch DIE WEBER von Gerhart Hauptmann
Friedrich Sieburg NAPOLEON ODER DIE HUNDERT TAGE von Christian
Dietrich Grabbe, Werner Koch DIE JUNGFRAU VON ORLEANS
Bernhard Kytzler JULIUS CAESAR von William Shakespeare
Walter Schmiele ROMEO UND JULIA von William Shakespeare
Martin Schulze DEMETRIUS von Friedrich Schiller und
BORIS GODUNOW von Alexander S. Puschkin

Es folgen:

Gerhard Nebel KÖNIG OEDIPUS von Sophokles
Hans Mayer WOYZECK von Georg Büchner
Dieter Hildebrandt CANDIDE von Voltaire

Zu den Autoren der Reihe DICHTUNG UND WIRKLICHKEIT zählen:

Ludwig Berger, Helmut de Boor, Max von Brück, Albert Buesche,
Walter Bußmann, Peter Demetz, Wilhelm Emrich, Hermann Glaser,
Uvo Hölscher, Marie Luise Kaschnitz, Karl Korn, Herbert Küsel,
Egon Monk, Werner Oehlmann, Edwin Redslob, Benno Reifenberg,
Arno Schmidt, Hans Scholz, Paul Sethe, Wolf Jobst Siedler, Hilde
Spiel, Dolf Sternberger, Gerhard Szczesny, Werner Weber u. a. m.

ULLSTEIN BÜCHER

Ullstein Bücher zur Kunstgeschichte

LEOPOLD ZAHN

EINE GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

MALEREI — PLASTIK — ARCHITEKTUR

*252 Seiten, 117 Textabbildungen, 132 einfarbige,
16 mehrfarbige Abbildungen auf Tafelseiten
In Leinen*

»Der Autor führt nicht in dem allmählich schon zum Überdruß bekannten verkrampften Schreibstil einiger Kunsthistoriker in die schwierige Materie ein, sondern flüssig, plastisch, fast storyhaft. Die vielen Textabbildungen und zum Teil mehrfarbigen Reproduktionen auf Tafelseiten sind dem erlesenen Text adäquat. Viele Wiedergaben sind bisher dem Kunstfreund in Deutschland noch nicht zugänglich geworden.«
Die Kultur

WILHELM WAETZOLDT

DU UND DIE KUNST

EINE EINFÜHRUNG IN KUNSTBETRACHTUNG UND KUNSTGESCHICHTE

*342 Seiten, 174 Abbildungen, 80 einfarbige,
16 mehrfarbige Tafelseiten. In Leinen*

Das Buch spricht zu den vielen, die sich zur Kunst hingezogen fühlen und doch zögern, sich damit zu beschäftigen, weil sie meinen, ihre kunstgeschichtlichen Kenntnisse möchten nicht ausreichen, die verborgenen Schönheiten und Tiefen, die uns die Werke der Künstler darbieten, zu erfassen. Darum geht Wilhelm Waetzoldt von den einfachen Fragen aus, die der unbefangene Mensch an die Kunst zu stellen pflegt. Dem Werk ist eine Vielzahl von Zeichnungen und Photographien, von ein- und mehrfarbigen Wiedergaben bedeutender Werke der Malerei, Plastik, Graphik und Architektur zum besseren Verständnis beigegeben.

IM VERLAG ULLSTEIN

HANS SEDLMAYR

VERLUST DER MITTE

ULLSTEIN BUCH 39

Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit ist hier Mittel zu ernstester Erkenntnis des geistigen Weltzustandes, zu wissenschaftlicher Zeitkritik von den Symptomen über die Dialoge zur Prognose und Entscheidung: leidenschaftlich diskutiert, heiß umstritten, oft auch mißverstanden, ist diese Darstellung von einer tiefen Sorge um ein vollständiges Bild des Menschen und Gottes im Menschen diktiert, um einen Verlust der Mitte im augustinischen oder auch pascalschen Sinne — jener Herzkraft als derjenigen Kraft des Menschen, die »den Geist erwärmt und die Triebe erhellt« (Franz von Baader), als der eigentlich versöhnenden und vermittelnden Kraft des Menschen, die seine Bewahrung wesentlich garantiert.

LEOPOLD ZAHN

KLEINE GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

ULLSTEIN BUCH 92

Leopold Zahn, Verfasser der ersten Monographie über Paul Klee, langjähriger Redakteur der Zeitschrift »Das Kunstwerk«, gibt in diesem Abriß der Kunstleistungen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts — Malerei, Plastik, Architektur — eine klar ordnende Übersicht über die verschiedenen Strömungen und die führenden Persönlichkeiten, und zwar aus der immanenten Problematik der Kunst selbst, nicht von außerkünstlerischen Zumutungen her. So macht er die moderne Kunst als sein eigenes, in sich gesetzlich und notwendig gewachsenes und wachsendes, reich sich entwickelndes Phänomen jedermann verständlich.

ULLSTEIN BÜCHER

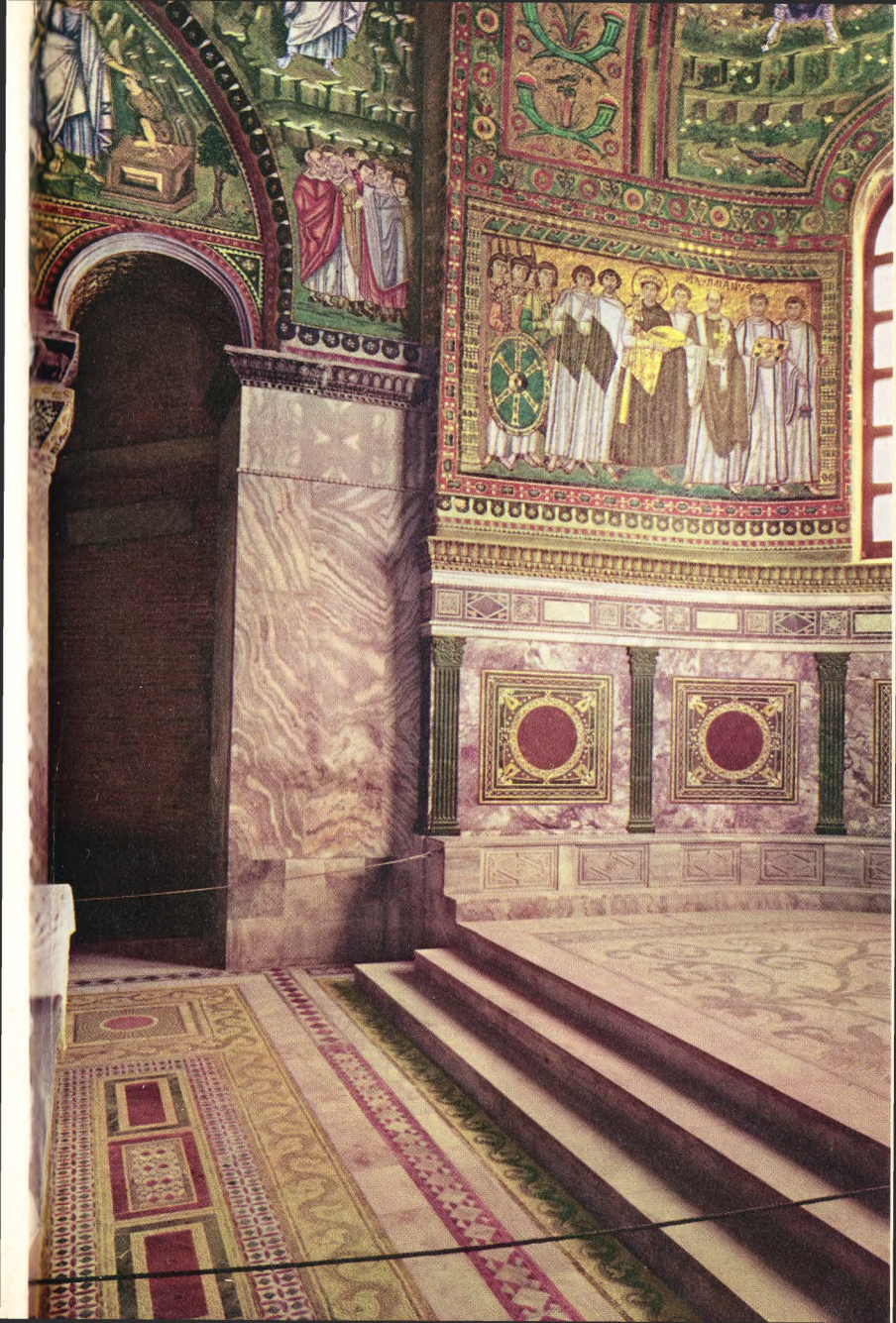




СВЯТЫЙ ДУХЪ СЪЗДАЮЩИЙ СЪНОВЪ СВОИХЪ
ИЗЪ ВОДЫ И ДУХА СЪСЪЮЩАГО
ИЗЪ ЧИСТОГО СЕРДЦА МАРИИ
ИЗЪ СЪНОВА СЪСЪЮЩАГО
ИЗЪ ВОДЫ И ДУХА СЪСЪЮЩАГО
ИЗЪ ЧИСТОГО СЕРДЦА МАРИИ
ИЗЪ СЪНОВА СЪСЪЮЩАГО













IN
ELBIF
SIGN
DUS
OPACO
ITPRA

denatalicisscorum denun
ciacionataliciumius martiris



Umschlag: Mosaik aus Santa Maria Maggiore in Rom. Vision Abrahams. Ausschnitt

Über den Autor:

Wladimir Sas-Zaloziacky wurde am 10. 7. 1896 in Lemberg geboren. Er war Gastprofessor an der Columbia University, New York, und seit 1958 o.ö Prof. des Kunsthistorischen Instituts an der Universität Graz. Dem 1959 verstorbenen Gelehrten, der aus der geistigen Welt Riegls und Dvořáks kam, stellten sich „Ost oder West“ als Kernfragen der Kunstgeschichte. Zu seinen bedeutenden Publikationen gehören: Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpatenländern, Wien, 1926; Die Sophienkirche in Konstantinopel, Rom/Freiburg i. Br., 1936; Byzanz und Abendland, Salzburg/Leipzig, 1936; Geschichte der altchristlichen Kunst, Lemberg, 1936; Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern, München, 1955.

Aus dem Inhalt:

Auf dem künstlerischen und politischen Hintergrund des römischen Weltreichs entfaltet sich die Altchristliche Kunst, wobei sie im Osten an die orientalischen Kunstsphären stößt und im äußersten Westen mit keltischen Tendenzen sich auseinandersetzen muß. Es gehört zu den unbegreiflichen Tatsachen, daß trotz der ungeheuren quantitativen Ausbreitung und trotz regionaler Verschiedenheiten die Altchristliche Kunst eine Einheit bildet und daß diese Einheit den Zusammenbruch des römischen Imperiums und das Heraufkommen neuer Völker überdauert.