



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Cicerone

Burckhardt, Jacob

Leipzig, 1910

Altchristliche Malerei.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84584](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84584)

a So in S. Gennaro de' Poveri in Neapel (untere Vorhalle, noch 1. Jahrh.), wo „aus dem Schatze des antiken Gräberfchmuckes ausgewählt erscheint, was die christliche Empfindung ertragen konnte. Christliches fehlt; das Durchschlagende sind Teile des bacchischen Bilderkreises“ (V. Schulze). Dies die erste Stufe der Entwicklung. Der weitere Schritt ist die Einführung spezifisch christlicher Darstellungen, die dann bald überwiegen. Interessant ist Wahl und Auffassung der Gegenstände.

Neben einzelnen sinnbildlichen Figuren, die z. T. noch der Antike entstammen (Pfau, Fisch usw.), finden sich biblische Szenen (Noah, Daniel unter den Löwen, Jonas, Auferwekung des Lazarus und andere Wundertaten Jesu). Es sind Bilder symbolischen Charakters, daher das Andeutende der Darstellung. Der die frühchristlichen Gemeinden erfüllende Gedanke von einem ewigen Fortleben im Jenseits, von der Errettung aus der Hand des Todes liegt diesem ganzen Zyklus zugrunde. Auch das Lieblingsbild der altchristlichen Kunst, der gute Hirte, gehört in diesen Gedankenkreis; er ist der Beschützer der Toten. — Es fehlt dieser Kunst für die Darstellung der heiligen Personen noch an festen Typen und Attributen, Christus wird jugendlich gebildet, eine Darstellung der Madonna mit dem Kinde findet sich nur in S. Priscilla in Rom (Mitte des 2. Jahrh.), überall sonst erscheint diese Gruppe in Verbindung mit den anbetenden Magiern (die Christen der ersten Jahrh. feierten den Epiphaniastag als Geburtstag Christi). Von den sog. Oranten sind nur einzelne späte Exemplare (5. Jahrh.) auf die Maria zu deuten; alle älteren sind als Bilder des Toten zu fassen, „der im Sterben seine Seele Gott anheimgibt“. Merkwürdig daneben das Fortleben antiker Anschauungen in jenen Genreszenen, die den Toten in Ausübung seines Berufes — so wie er im Leben war — darstellen; auch die „Familienmahle“ sind der Antike entlehnt, jedoch spielt hier schon die Vorstellung von dem Jenseits hinein.

Der Darstellungskreis der Katakomben wiederholt sich auf den Sarkophagen und den Erzeugnissen des Kunsthandwerks (Glasgefäße, die sog. Vetri, Terrakotten und Bronzen im Museo Cristiano des Vatikans), er kann aus den Werken dieser Art ergänzt werden. Die Katakomben sind im Grunde selbst Erzeugnisse des Handwerks; ein Stil konnte sich hier nicht entwickeln, aber es fehlt nicht an Zusammenhang mit der Monumentalmalerei. Ganz frühe Erzeugnisse der letzteren (S. Costanza) zeigen rein heidnisch-antike Dekoration, wie die frühesten Katakombenbilder.

Eine fast ununterbrochene, dokumentierte Reihe von christlichen Malereien seit der Zeit der staatlichen Anerkennung des Christen-

tums gewähren die Mosaiken der Kirchen. Wir müssen die Voraussetzungen, unter denen sie zu betrachten sind, kurz erörtern.

Die Kunst ist hier auf jede Weise gebundener als je seither. Nicht bloß ein kirchlicher Luxus, sondern die stärkste Absicht auf monumentale Wirkung und die ewige Dauer nötigt sie, in einem Material zu arbeiten, das jede Teilnahme des Künstlers an der Ausführung vollkommen ausschließt und ihn auf die Fertigung des Kartons und auf die Wahl der farbigen Glaspasten beschränkt. Sodann verlangt und gestattet die kirchliche Aufgabe hier streng nur so viel, als zum kirchlichen Zwecke dient, dieses aber soll in der imposantesten Gestalt ans Licht treten; nur der Gegenstand herrscht, ohne räumliche Umgebung, außer was durchaus zur Verdeutlichung unentbehrlich ist; ohne den Reiz der sinnlichen Schönheit, denn die Kirche wirkt mit einem ganz andern Ausdruck auf die Phantasie, — ohne Rücksicht auf die künstlerischen Gesetze des Kontrastes in Bewegungen, Formen und Farben usw.; denn die Kirche hat ein ganz anderes Gefühl der Harmonie in Bereitschaft als das aus schönen formellen Kontrasten hervorgehende. Ja, in der späteren Zeit darf der Künstler nicht mehr erfinden; er hat nur zu redigieren, was die als heilig betrachtete Kunsttradition vorschreibt. Nur eine kurze Zeitlang behauptet die Kunst noch einen Rest der vom Altertum her ererbten Freudigkeit und schafft innerhalb der strengen Beschränkungen noch einzelnes Große und Lebendige. Allein allmählich dankt man ihr es nicht mehr, und sie zieht sich endlich in die mechanische Wiederholung zurück.

In der Wiederholung des traditionell Überkommenen liegen die Vorzüge, aber auch die Mängel des byzantinischen Stiles. In Konstantinopel nämlich, wo sich mit der Zeit die meiste und prachtvollste Kunstübung der christlichen Welt konzentrierte, bildete sich etwa seit Justinian eine gewisse Anordnung der darzustellenden Szenen, eine bestimmte Bildung der einzelnen Gestalten nach Bedeutung und Rang, eine ganz besondere Behandlung alles Einzelnen zum System aus. Die Annahme dieses vorgeschriebenen Systemes war natürlich für den einzelnen Künstler die Aufhebung der schöpferischen oder erfinderischen Tätigkeit. Es blieb ihm nur übrig, zu reproduzieren, und dies geschah je länger desto mehr in der Weise, daß der Natur nicht einmal ein Blick gegönnt wurde. Daher findet man z. B. so viele fast identische Madonnen dieses Stiles; daher gleichen sich die verschiedenen Darstellungen derselben Szene fast ganz und die einzelnen heiligen Gestalten desselben Inhaltes durchaus. — Wir beklagen das Ersterben der Subjektivität, aber es war unvermeidlich bei der Herrschaft des bis in die Details

durchgeführten gleichartigen Typus¹⁾, und man muß schon die Kunst orientalischer Kulturvölker, z. B. der Ägypter, zur Vergleichung herbeiziehen, um zu begreifen, wie das ganze Gebiet der Form einem durchgehenden geheiligten Recht untertan werden konnte. — Die Grundlage des byzantinischen Systems bilden zum Teil noch antike Reminiszenzen, doch sind die Formen erstarrt. Der Ausdruck der Heiligkeit bekommt einen Beigeschmack von Morosität, da man absichtlich vermeidet, durch antik-klassische Formen den Gedanken an das Irdische zu wecken; selbst die Madonna wird mürrisch, obschon die kleinen Lippen und die schmale Nase einen gewissen Anspruch auf Lieblichkeit zu machen scheinen; in männlichen Köpfen tritt oft noch eine ganz fatale Tücke hinzu. Die Gewandung, in einer bestimmten Anzahl von Motiven gehandelt, hat eine bestimmte Art feiner, starrer Falten und Brüche: wo der Typus es verlangt, ist sie nichts als eine Fläche von Ornamenten, Gold und Juwelen, sonst dient das Gold in Tafelbildern durchgängig und in Mosaiken oft zur Darstellung der aufgehöhten Lichter. Die Bewegungen und Stellungen werden immer schematischer und haben bereits in Arbeiten des 11. Jahrh., wie z. B. in den ältern Mosaiken von S. Marco, kaum noch einen flüchtigen Anschein von Leben.

Dieses Formensystem gewann nun einen großen Einfluß auch in Italien. Nicht nur waren viele und wichtige Gegenden und Städte, am wenigsten freilich Rom in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends, in einer teilweisen Abhängigkeit von der griechischen Kultur geblieben, sondern die byzantinische Kunst hatte bestimmte Eigenschaften, die ihr für lange die Herrschaft über ganz Italien sicherten. Schon die kirchliche Empfindungsart war eine ähnliche hier wie dort; erst um die Mitte des 11. Jahrh. entschied sich der kirchliche Bruch zwischen Rom und Byzanz für immer. Somit war zunächst kein wesentliches Hindernis vorhanden. Dann mußte das gestörte und verarmte italienische Kulturleben von dem (wenigstens in der Hauptstadt) überwiegenden byzantinischen überflügelt werden, auch wenn dieses nur die Tradition der künstlerischen Technik vorausgehabt hätte. Diese aber war in jener Zeit ein entscheidendes Element; sobald die Kirche nur durch Prachtstoffe und deren möglichst reiche Behandlung wirken zu können glaubte, fand sie ihre Rechnung besser bei den aus Konstantinopel kommenden Künstlern und Kunstwerken, deren Art und Bedingungen man kannte, als bei den einheimischen. Und so ist vom 7. bis zum 13. Jahrh. der italienische Maler seiner eigenen Verwilderung bei kleinern

1) Im 11. und in den späteren Jahrhunderten löst man neue Aufgaben, z. B. die Schilderung von Martyrien usw., durch bloße neue Kombinationen der dafür geläufigen Darstellungsformeln.

Aufgaben überlassen, wenn er nicht vorzieht, den Byzantinern bei der Ausführung dessen, was sie vordreihen, zu helfen. In einzelnen Städten, wie Venedig, siedeln sich ganze Kolonien von Griechen um eine Kirche herum als Mosaizisten an, selbst für ein Jahrhundert und darüber. Es war ein erhabener Augenblick im italienischen Leben, als man sie verabschiedete, weil wieder eine einheimische Formenbildung erwacht war, weil man das Heilige jetzt aus eigenen Kräften zu gestalten vermochte. Zerstreute byzantinische Einflüsse hielten sich indes noch lange (in Venedig, Unteritalien usw.) und sind noch zur Stunde, besonders bei der süditalienischen Landbevölkerung nicht gänzlich ausgestorben, weil die byzantinische Stilisierung sich mit den heiligen Typen im Volksbewußtsein zu eng verschwifert hatte.

Schon die altchristlichen Mosaiken Italiens (bis zum Ausgange des 6. Jahrh.) sind zu einem Teil von Ostrom beeinflusst. Die ravennativen Werke sind geradezu den byzantinischen zuzurechnen; aber auch in Rom zeigen sich griechische Einwirkungen (z. B. S. M. Maggiore). Dieser Einfluß nimmt in der Folge zu. Es herrscht jedoch ein großer Unterschied zwischen dem, was herübergekommene Griechen in Person gearbeitet haben, und dem, was ihnen etwa ohnehin nachgemacht wird; aber Jahrhunderte hindurch erscheint eine verhältnismäßig nur geringe Zahl von Kirchenmosaiken von dem byzantinischen Stil gänzlich unberührt.

Der Aufschwung der Mosaikmalerei im 4. Jahrh. ist verknüpft mit der Entwicklung der kirchlichen Baukunst. Es schafft hier weniger die Kunst als die Kirche ein System religiöser Ausdrucksweisen und Gedankenreihen, die ein geschichtliches Denkmal ersten Ranges ausmachen. Und zwar ist es meist die Ecclesia triumphans, die sich ausspricht; nicht das Erdenwallen Christi und der Heiligen, sondern ihre apokalyptische Verherrlichung ist das Hauptthema. Raumlos im Unendlichen, daher auf blauem Grunde, häufiger (und später durchgängig) auf Goldgrund existieren diese Gestalten; der ihnen beigegebene Erdboden ist entweder eine schlichte Fläche oder durch Blumen, durch Zugabe des Jordanflusses, der Paradieseströme usw. symbolisch als das Paradies charakterisiert. Die Bewegungen sind mäßig und feierlich; es ist mehr ein Sein als ein Tun. Bei der Gestaltung der heiligen Figuren im einzelnen haben antike Gewandstatuen vielfach bestimmend eingewirkt; bei dem Typus Christi mag eine alte Überlieferung mitgespielt haben; die häufig sich findenden Porträtfiguren erscheinen in ihrer prächtigen Standestracht. — Um den Gedankenkreis zu würdigen, der sich hier entwickelt, muß man sich in die Anschauung jener Zeit hinein versetzen. Die Gegenüberstellung z. B. von Propheten und Aposteln gilt hier

ganz einfach als Parallele von Verheißung und Erfüllung; eine ruhig schreitende Bewegung, ein Kniebeugen genügt als Symbol der Huldigung; das Aufheben der Arme bedeutet Reden, Beten und Machtäußerung, je nach den Umständen; der Geist des Jahrtausends kommt allem so sehr entgegen, daß er die äußerlichste Andeutung als vollwichtige Zahlung nimmt und ihr bereitwillig nachdichtet, ohne irgend einen physiognomischen Ausdruck des Augenblickes, irgend eine äußere Verdeutlichung zu verlangen. Die Kunst ist, wie wir oben sagten, im Okzident nie gebundener gewesen; die Zeitgenossen haben ihr aber auch so viel zu- und vorgegeben.

Es würde sehr weit führen, wenn wir diesen Bilderkreis hier schildern wollten; den Inhalt der römischen Mosaiken gibt Platners Beschreibung Roms genau¹⁾; die ravennatischen haben zwar vieles, das in Rom nicht vorkommt, doch kann man auch hier den Inhalt erraten. Unsere Aufzählung umfaßt nur die bedeutenderen Arbeiten.

- a Nächst den Mosaiken von S. Costanza bei Rom, aus konstantinischer Zeit, welche oben (I. Teil) noch bei Anlaß der antiken
 b Ornamentik genannt wurden, sind die von S. Pudenziana in Rom das früheste Hauptwerk (390): Christus thronend zwischen den Aposteln und zwei weiblichen Figuren, Allegorie der aus Judentum und Heidentum hervorgegangenen Kirche; grandiose Komposition von durchaus römischem Stilcharakter, wenigstens in den Aposteln
 c und Frauengestalten. Gleichen Sinn hat das Mosaik von S. Sabina (430); das Mosaik in der Apsis der Kapelle der hh. Rufina und
 d Seconda im Baptisterium des Laterans und die Mosaiken des orthodoxen Baptisteriums, S. Giovanni in Fonte, in Ravenna
 e (430) sind aus jener Periode Beispiele, die die volle dekorative Pracht (Einfassungen, Laubwerk, Zierfiguren, Abwechslungen von Stukrelief und Mosaik) der ursprünglichen Anlage noch aufweisen, mit die prachtvollsten Farbenensembles der ganzen Kunst überhaupt. Nicht minder wichtig sind die Mosaiken in der Grab-
 f kapelle der Galla Placidia in Ravenna (gegen 440) mit einer ebenso künstlerisch bedeutenden wie archäologisch merkwürdigen Darstellung des guten Hirten. — Die biblischen Geschichten, die in
 g S. M. Maggiore zu Rom an den Obermauern des Mittelschiffes und am Triumphbogen angebracht sind (vor 450, manche stark umgearbeitet oder ganz modern), können als Spezimen der damals üblichen Bilderbibel gelten und haben in der Geschichte der Kompositionen eine ganz besondere Wichtigkeit; der Zyklus ist ein griechisches Werk; man nimmt an, daß Miniaturen die Vorlage abgaben.

Aus derselben Zeit (432–440) stammt das Mosaikornament in
 h der Vorhalle des Baptisteriums im Lateran.

1) Zu vgl. auch das Tafelwerk von de Rossi, *Mosaici crist. di Roma*.