



Handbuch der Kunstgeschichte

Das Mittelalter

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1895

1. Rom: Der Zusammenbruch der Antike - Die Katakomben und ihr malerischer Schmuck - Die Sarkophagskulpturen - Kleinkunst - Der Kirchenbau - Seine Entwicklung aus dem heidnischen Tempel - Die ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93670](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-93670)



Die Kunst des Mittelalters.

A. Altchristliche Kunst.

1. Rom.



Die Gründung des oströmischen Kaisertums, der Zusammenbruch des weströmischen Reiches, diese beiden weltgeschichtlichen Ereignisse schneiden tief auch in die künstlerische Entwicklung unseres Geschlechtes ein. Durch die Verlegung des Kaiser-sitzes nach Byzanz wurde das orientalische Element, welches sich bereits in der spätrömischen Kunst immer stärker in den Vordergrund gedrängt hatte, doppelt gekräftigt. Es blieb noch viele Jahrhunderte einflussreich. Der Sturz des weströmischen Reiches bedeutet aber zugleich den Sieg der germanischen Völker, den Eintritt neuer Charaktere in die historische Scene, fremdartig in Sitten und Sprache wie im Denken und Empfinden, wodurch auch die Phantasie in andere Bahnen als in der antiken Zeit gelenkt wird. Ehe sich diese Ereignisse vollzogen, wurde aber noch innerhalb der römischen Welt durch das Christentum der Grund zu einer tiefen Wandlung der Kunstanschauungen gelegt. Ein denkwürdiges Schauspiel entfaltet sich vor unseren Augen. Mitten in einer reichen Kulturwelt ersteht ein neues Reich, zunächst freilich seine Herrschaft nur auf Gedanken und Empfindungen beschränkend, aber schließlich doch das ganze Leben mit seinen Gesetzen umspannend. Es zerstörte die Wurzeln der alten Welt, aber ließ den Bau derselben bestehen, suchte sich sogar wohllich in ihr einzurichten. Die alte Kulturwelt schwebte gleichsam in der Luft und wäre rasch zusammengebrochen, wenn sie nicht von einzelnen Stützpunkten wäre gehalten worden. Solche Stützpunkte waren die festen Gewohnheiten des äußeren Lebens, die eingebürgerten Formen der Anschauung.

Die alten Gegenstände künstlerischer Schilderung, die reiche Götterwelt, waren nun verpönt, die alten Kultusstätten gemieden und gehaßt. Die neuen Glaubensideale konnten aber nicht sofort Fleisch und Blut gewinnen. Die Hand und das Auge verloren nicht gleich die seit Menschenaltern gewonnene Übung, die formale Schönheit wurde noch lange nach den überlieferten Gesetzen beurteilt. Das Handwerk bleibt seinem Wesen nach antik, nur die Vorstellungskreise stehen zur Antike in mannigfachem Gegensatz. Wo diese nicht berührt werden, in dem technischen Verfahren, in den Ornamenten, in der Zeichnung und Färbung, bewahrt die Antike daher noch lange ihr Recht. Selbst in der formalen Komposition, in der Gruppierung der Gestalten, in der Wahl der Typen dient die überlieferte Kunst zur Richtschnur. Wenn es galt, den Walfisch des Jonas darzustellen, so bot sich unwillkürlich das Ungeheuer, welches auf antiken Bildern Andromeda bedroht, dem Auge als Muster dar. Das Grabmal des Lazarus konnte füglich nur wie ein antikes Grab gestaltet werden. Die Arche Noahs erinnerte auch den christlichen Künstler an den Kasten,

in welchem Danae mit Perseus im Meere ausgesetzt werden. Der „heidnische“ Inhalt der Darstellungen wird entweder zurückgewiesen oder wenigstens so umgedeutet, daß er das Anstößige verliert. Man darf nicht vergessen, daß eine scharfe Auseinandersetzung mit dem Heidentume, seinen Sitten und Lebensformen erst erfolgte, als die neue Lehre zu siegreicher Macht empor-

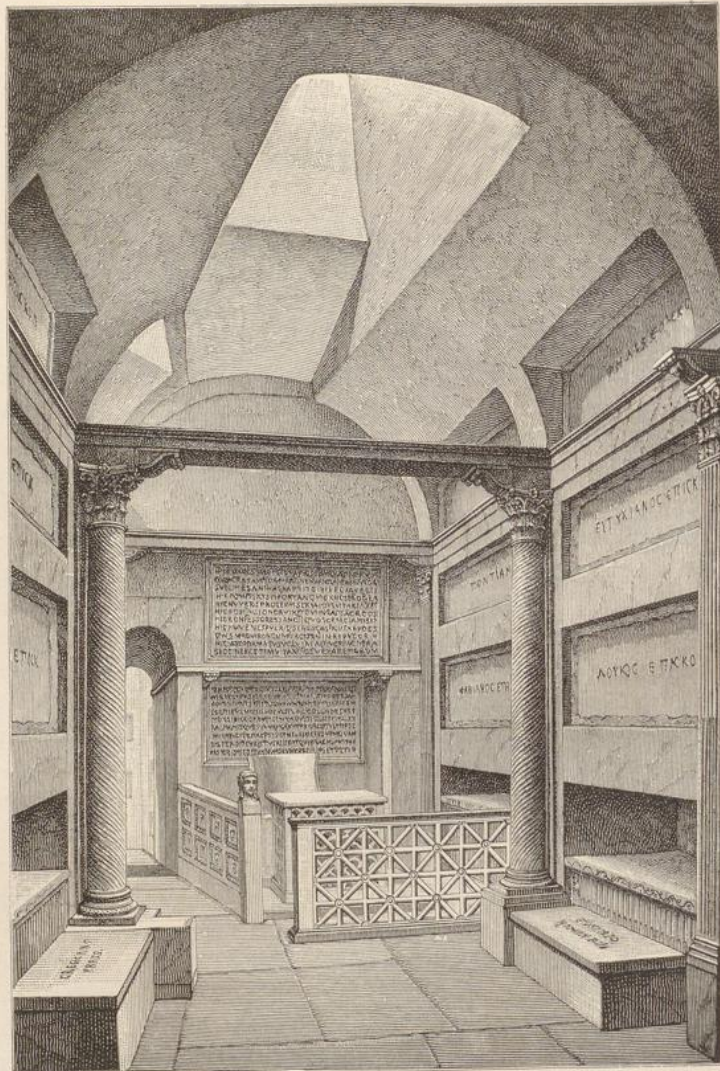


Fig. 1. Die Papstkrypta. Katakomben von S. Callisto. Restauriert. (De Rossi.)

gewachsen war und mit dem Feinde abrechnete. Bei den ältesten Christen kann man schwerlich schon die strenge Folgerichtigkeit der religiösen Gedanken voraussetzen, welche sich nach endgültiger Feststellung der Lehren geltend machte. Viele, namentlich allegorische Vorstellungen hatten überdies durch Abschleifung, Gewohnheit des Gebrauches ihren bedenklichen Inhalt verloren. Neuer christlicher Inhalt füllt nur langsam und allmählich die Formen. In dieser Weise tritt die altchristliche Kunst auf. Sie erscheint zunächst bis zum vierten Jahrhundert noch unsicher in

der Auffassung, der antiken Darstellungsweise vielfach zugeneigt und den Bilderkreis auf wenige Grundlehren beschränkend. Das vierte und das fünfte Jahrhundert bilden eine Uebergangsperiode. Die Anerkennung des Christentums als Staatsreligion übt auch Einfluß auf die Kunstpflege, die offizielle Geltung empfängt allmählich in großen und glänzenden monumentalen Werken ihren Ausdruck. Aus äußeren Gründen trat die Skulptur in den Thätigkeitskreisen der Künstler zurück und schon dadurch lockerte sich die Verbindung mit der Antike. Was die neue Residenz am Bosphorus an plastischem Schmucke brauchte, wurde einfach aus Rom und griechischen Städten

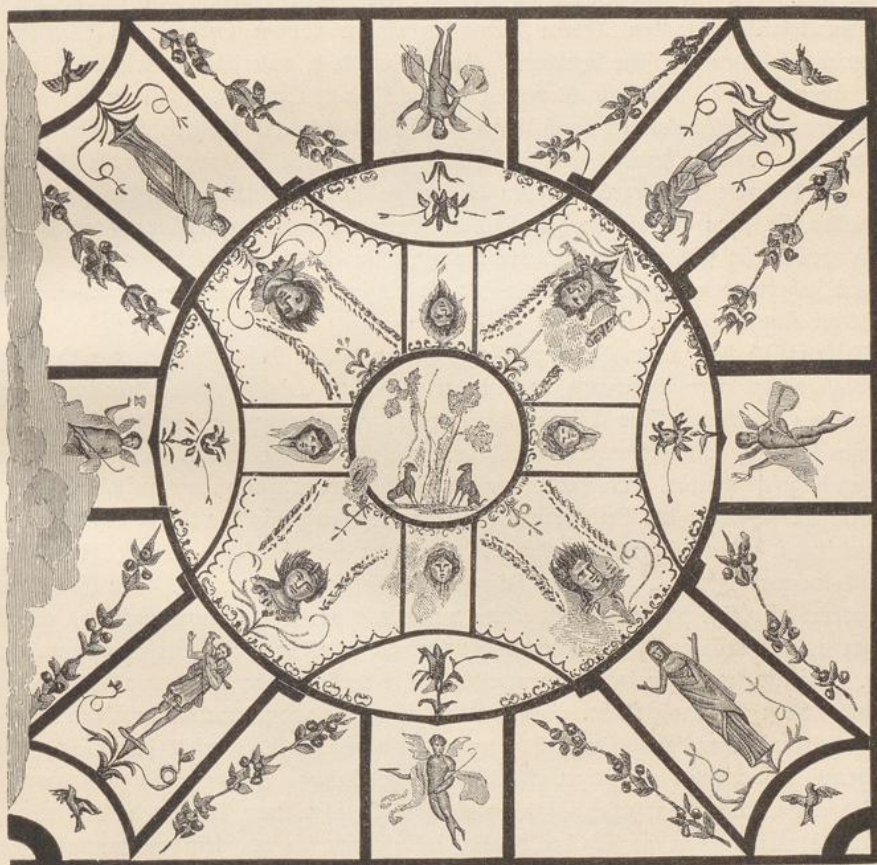


Fig. 2. Deckengemälde aus den Katakomben von S. Lucia.

zusammengeschleppt. Bauten und Wandgemälde ließen sich nicht übertragen. In diesen beiden Kunstzweigen sammelte sich daher vorzugsweise die Thätigkeit und fand die neue Kultur Ausdruck. Die Architektur ermannt sich zu neuen Schöpfungen, unter welchen besonders der Kuppelbau hervorragt. Die Malerei nimmt auf eine schärfere Individualisierung der Gestalten, eine breitere Schilderung der Ereignisse und eine sorgfältige, oft glänzende Ausführung Bedacht, erscheint dem Pompe und der zeremoniellen Pracht des höfischen Lebens zugänglich. Obschon das orientalische Element sich bereits vielfach geltend macht, so überwiegen doch noch die gemeinsamen Merkmale in der Kunst Weststroms und Oststroms. Die vollständige Kulturscheidung beginnt erst im sechsten

Jahrhundert; zugleich versiegen die bis dahin wenigstens sickernden antiken Quellen der Kunstbildung. Erst nach dieser Zeit tritt die wahre byzantinische Kunst auf den Schauplatz.

Der Weg des Christentums führte von seiner Geburtsstätte über griechischen Kulturboden nach Rom. Die Spuren dieses Weges auch in den künstlerischen Schöpfungen zu verfolgen, hindert der Mangel an erhaltenen Denkmälern. Willig wird der Einfluß der Wanderung auf die christliche Phantasie eingeräumt, aber viele Gründe sprechen auch für die Behauptung, daß das Christentum in Rom zunächst keine wesentlichen Unterschiede von jenem im Oriente zeigte, die Schilderung der altchristlichen Kunstthätigkeit also unbeschadet der historischen Treue mit Rom beginnen darf. Ihr frühester Schauplatz sind hier die Katakomben. Mit diesem von einer bestimmten Lokalität vor den Thoren Roms entlehnten Namen werden die Friedhöfe oder Coemeterien der alten Christen bezeichnet. Katakomben, d. h. unterirdische christliche Begräbnisstätten, kommen auch außerhalb Roms, z. B. in Neapel, Syrakus, Alexandrien, vor; doch ragen die römischen Katakomben durch Umfang, Ehrwürdigkeit und künstlerische Bedeutung weithin über alle anderen hervor. Ihr Ursprung geht vielleicht bis in das erste Jahrhundert zurück. Im Gebrauch als Begräbnisstätten blieben sie bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts; doch wurden sie schon im vierten Jahrhundert überwiegend als Heiligtümer angesehen. Der Schmuck, welchen sie seitdem empfangen, ist ihnen nicht mehr ausschließlich eigentümlich; für die ersten drei Jahrhunderte dagegen bilden sie fast die einzige Quelle, aus der wir unsere Kenntnis altchristlicher Kunst schöpfen.

Ursprünglich bis zu den Christenverfolgungen im dritten Jahrhundert waren die Eingänge zu den Katakomben offen, überhaupt, da sie unter gesellschaftlichem Schutze standen, keineswegs heimlich und verborgen angelegt. Eine Treppe führte zu den unterirdischen, in körnigem Tuffstein ausgegrabenen Gängen, mit Höhlungen (loculi) in den Seitenwänden, in welchen die Leichname der Gläubigen beigelegt wurden. Die Gräber wurden mit Platten geschlossen und auf diesen der Name, das Alter, der Todestag des Verstorbenen, ein frommer Wunsch, in Wort oder Sinnbild (Taube, Palmzweig u. s. w.) ausgedrückt, verzeichnet. Der alten Sitte folgend legten die Hinterbliebenen zu den Toten mannigfache Gegenstände: Lampen, Glasgefäße, Münzen u. a. Die Gänge wurden durch größere viereckige Räume unterbrochen, welche mit reichem Schmuck bedacht, mit Lichtöffnungen an der Decke versehen wurden und später zu gottesdienstlichen Versammlungen dienten (Fig. 1). In solche Krypten verlegte man gern die Gräber der Märtyrer, und in der That erscheint in den Krypten häufig ein Grab, an der Schmalseite in einer Nische angebracht, in die Wand eingehauen und von einem Bogen (arcosolium) überspannt, mit besonderer Sorgfalt hergestellt und vor den anderen ausgezeichnet. Wichtiger als die bauliche Anlage, die natürlich stets beengt war und keine reiche Gliederung zuließ, ist die materielle Ausschmückung der Katakomben. Je älter sie ist, desto mehr nähert sie sich der Antike, insbesondere in den rein ornamentalen Teilen, desto geringer ist die Summe besonderer christlicher Vorstellungen. So zeigt die Deckenmalerei in der Katakombe der h. Lucina aus dem zweiten Jahrhundert (Fig. 2), den gleichen Charakter wie die römischen Gewölbemalereien. Von dem mittleren Kreise strahlen, durch leichte Linien getrennt, die einzelnen Felder aus, in den Kreissegmenten stets auf die Grundfigur zurückgehend, von deren hellem Grunde sich die zierlichen Ranken und Masken abheben. Nur wenn man schärfer zusieht und die Füllung des (halbzerstörten) Mittelkreises mit dem Bilde des guten Hirten, oder dieselbe Figur mit einer betenden Frau (Orantin) abwechselnd in den Eckfeldern gewahrt, wird man sich des Unterschiedes von antiken Darstellungen bewußt.

Auch in dem wenig späteren Deckengemälde aus den Katakomben der Domitilla, in der Nähe der Calixtkatakomben, erinnert wenigstens die allgemeine Einteilung und das Einfügen landschaftlicher Szenen an ältere Vorbilder. Antiker Formenreichtum spricht sich ferner in der

Behandlung der Gewänder und in den Kopftypen der die Wände der Katakomben schmückenden Figurenbilder aus, so z. B. in der Gestalt des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt (Fig. 3), und in dem berühmten Marienbilde in den Katakomben der Priscilla aus dem zweiten Jahrhundert, der ältesten und schönsten erhaltenen Madonnenschilderung aus der altchristlichen Periode (Fig. 4). Die Madonna, ein jugendlich kräftiges Weib mit großen Augen, halbentblößten Armen, in Tracht, Haltung und Zeichnung des Gesichts an die antiken römischen Frauen gemahnend, hält das nackte Christuskind an der Brust. Vor ihr steht ein junger Mann, im bloßen Mantel ohne Tunika, mit halberhobener Rechten, während er in der Linken eine Rolle



Fig. 3. Wandmalerei aus den Katakomben S. Agnese.

trägt, wahrscheinlich der Prophet Jesaias, welcher auf das neue Licht (über der Madonna befindet sich ein Stern) in Israel hinweist.

Die Mehrzahl der Katakombenbilder hat allerdings nur einen untergeordneten künstlerischen Wert und zeigt eine flüchtige Ausführung, noch weniger prägt sich in ihnen bereits eine künstlerische Individualität aus. Am ehesten wird in den Deckenbildern die Komposition einer festen, überlieferten Kunstregel unterworfen, eine das Auge anmutende symmetrische Anordnung der Gestalten und Gruppen, so daß die gegenüberstehenden einander auch formell entsprechen, beliebt. Die Wandgemälde in den einzelnen Grabkammern erscheinen nicht mit Rücksicht auf Raumgesetze geordnet und architektonisch gegliedert. Die Einzelbilder bestehen meistens selbständig

für sich und konnten daher im Laufe der Zeiten leicht ergänzt und vermehrt werden. Die Verwandtschaft des Inhaltes ersetzt den formalen Zusammenhang. Begreiflicherweise spannen die Gegenstände der Darstellung und die Auffassung in ihrer Wiedergabe unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade. Belauschen wir doch hier die ersten Äußerungen einer nachmals so mächtigen und unermesslich reichen Kunst. Uns fesselt die einfache Natürlichkeit der Schilderung, verbunden mit der strengen Beschränkung auf das Wesentliche der Vorgänge. Gleichsam nur den Kern des Ereignisses führen uns die Bilder vor die Augen. Uns interessiert ebenso sehr, welche



Fig. 4 Madonna. Katakomben der Priscilla.

biblischen Erzählungen in den Vordergrund gestellt, wie welche ausgelassen sind. Denn aus der Bibel ist vorwiegend der Inhalt der Darstellungen geschöpft. Nur in wenigen Fällen wurden Helden des antiken Mythos, wie Orpheus oder der den Sirenen widerstrebende Odysseus, im christlichen Sinne umgedeutet und verwendet. Die Frage richtet sich auf die Tendenz bei der Auswahl biblischer Szenen. Die Katakomben dienten als Begräbnisstätte. Nichts lag näher, als solche Bilder hier aufzustellen, welche sich auf die Befreiung der Gläubigen aus den Banden des Todes, auf das jenseitige Leben und die Unsterblichkeit beziehen, also eine sepulchrale Bedeutung haben. Beispiele von Befreiungen und Rettungen und damit die Gewähr für die eigene Zukunft boten sowohl das alte wie das neue Testament. Die kirchliche Lehre hat sie den

Gläubigen ohne Zweifel in Gebetformeln nahe gerückt, die Katakombenbilder haben sie anschaulich gestaltet. Diesem Kreise gehören an: Jonas, David, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Susanna, Noah, Abraham, Hiob, Lazarus u. s. w. Auch die am häufigsten in den Katakombenbildern wiederkehrende Figur des guten Hirten (Fig. 5) muß in diesem Sinne gedeutet werden. Auf den Schultern des guten Hirten wird die Seele des Verstorbenen



Fig. 5. Der gute Hirt. Katakomben von S. Agnese.

der Gemeinschaft der Heiligen zugeführt. Der formale Anklang des guten Hirten an die Figur des widertragenden Hermes wurde vielleicht dadurch gefördert, daß auch der letztere auf antiken (etruskischen) Graburnen angebracht wurde, also eine supulcrare Bedeutung besaß, wie denn überhaupt auch die aus dem Heidentume übernommenen Darstellungen ursprünglich Grabbilder waren. In den Festgelagen, die in den Katakomben (S. Marcellino e Pietro, Domitilla, Callisto u. a.) zuweilen geschildert werden, klingt das sogenannte Totenmal (Adoration des heroisierten Ver-



Fig. 6. Ein Fossor. Katakomben S. Marcellino e Pietro.



Fig. 7. Statue des guten Hirten. Konstantinopel.
(Nach Garucci.)

storbenen) deutlich an. Nur empfing das Gemälde jetzt eine christliche Fassung: Der Märtyrer geht zum Lohne für seine Leiden zum Bankett der Seligen im Paradiese ein. Ebenso danken Kastor und Pollux ihre Aufnahme in den Kreis christlicher Grabbilder ihrer ursprünglichen Geltung als Tag- und Nachtgötter, ihrem halb über-, halb unterirdischen Leben. Nächst der Lehre von dem Leben nach dem Tode bewegte die Geister nichts so mächtig, als die wunderbare Erscheinung Christi auf Erden. So findet die Schilderung der Kindheitsgeschichte Christi, die Anbetung der Magier einen berechtigten Platz in den Katakombenbildern. Auch die typologischen Beziehungen, die alttestamentlichen Vorbilder für Christus, wie z. B. Moses, waren nicht unbekannt und wurden dem Bilderkreise einverleibt.

Außer biblischen und dogmatischen Bildern haben auch Szenen aus dem Leben mit Beziehung auf das Gewerbe des Verstorbenen und Porträtfiguren Platz gefunden. Ueber die

unmittelbare Beziehung des Totengräbers oder Soffors in der Katakombe S. Marcellino e Pietro (Fig. 6) zu der beigesetzten Persönlichkeit besteht kein Zweifel. Aber auch die so häufig wiederkehrende Gestalt einer mit ausgebreiteten Armen betenden Frau (Orantin) stellte in einzelnen Fällen (Mosaikbildnis der Gemahlin des Hl. Jul. Julianus in der Bibliothek Chigi) eine Verstorbene dar. Daß sie außerdem auch an den Deckenbildern im allgemeinen die abgeschiedene Seele bedeuete, soll nicht bestritten werden.

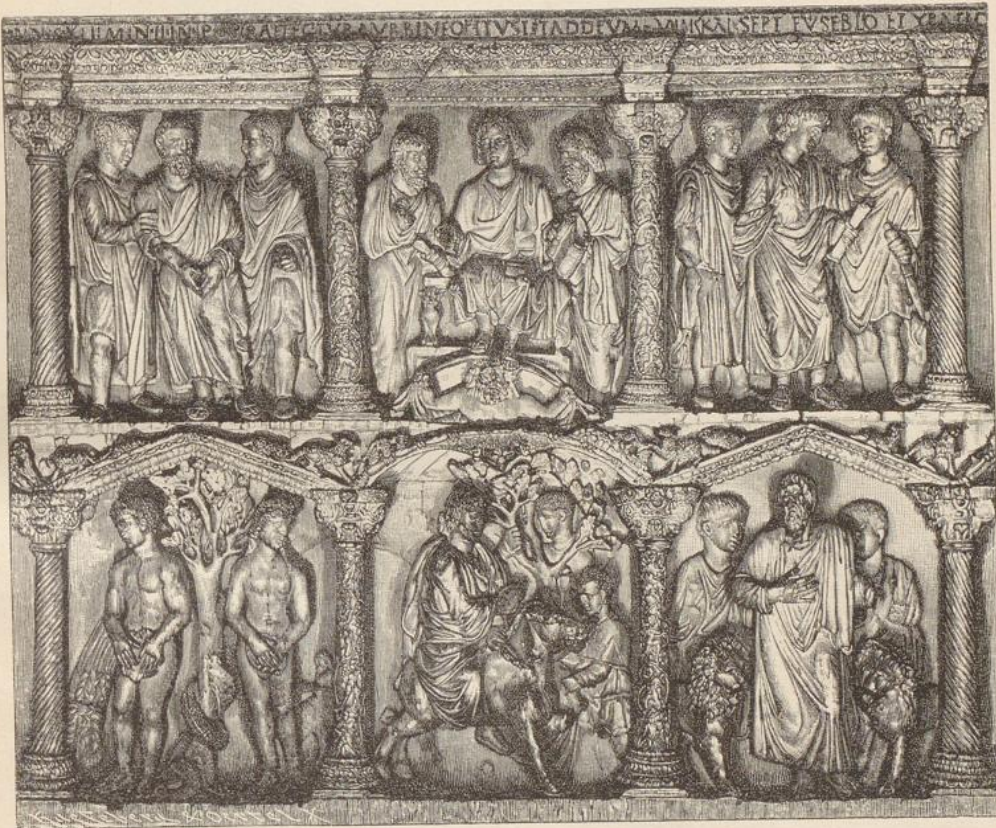


Fig. 8. Vom Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Peterskirche.

Die altchristliche Plastik wird am reichhaltigsten durch die Sarkophagskulpturen vertreten. Es werden zwar auch mehrere altchristliche Rundbilder, Statuen, erwähnt, doch stößt ihr christlicher Ursprung auf berechtigten Zweifel. Von der Statue des h. Hippolytus, im sechzehnten Jahrhundert bei Rom gefunden, ist nur der untere Teil alt. Der auf der Rückseite des Stuhles eingegrabene Otercyklus zeigt allerdings christlichen Inhalt, die dargestellte Persönlichkeit war aber wahrscheinlich ein römischer Rhetor. Die von Gläubigen hochverehrte Bronzestatue des h. Petrus in der Peterskirche, früher für ein Hauptwerk der altchristlichen Kunst gehalten, wird neuerdings mit Recht ins 13. Jahrhundert verwiesen. Die schönste altchristliche Statue, einen guten Hirten, beinahe im Knabenalter, bewahrt das Museum in Konstantinopel (Fig. 7). In der Sarkophagskulptur regte sich wenigstens hinsichtlich der Komposition ein selbständiger Sinn. Die



Fig. 9. Christlicher Carthage. Rom, Vatikan.

E. ADL. X. A. STUUTGART.

Reliefs bilden zuweilen eine einzige Reihe, häufiger sind zwei Reihen übereinander gemeißelt; sie ziehen sich in einem Streifen die ganze Seite entlang oder werden durch Säulen und Pilaster in verschiedene Szenen gegliedert. Zu den berühmtesten Sarkophagen zählt der in den Vatikanischen Grotten unter der Peterkirche bewahrte Sarkophag des Präfecten Junius Bassus († 359). Die Reliefs in den mittleren Feldern der Vorderseite schildern in der oberen Reihe Christus über dem Firmamente thronend (er ist wie auf dem zweiten Felde, wo er zwischen zwei Aposteln steht, unbärtig, jugendlich dargestellt) und die Händewaschung des Pilatus; unten Christi Einzug in Jerusalem, Daniel in der Löwengrube und die Bedrohung Moses durch die murrenden Israeliten (Fig. 8). Ein anderer Sarkophag, in dem christlichen Museum des Lateran, zeigt in der Mitte in einer Muschel die Brustbilder der Beigesetzten. Die übrigen ununterbrochen aneinander gereihten Reliefs enthalten folgende Szenen: (oben) Auferweckung des Lazarus, Petrus verleugnet Christum (am Hahne kenntlich), Moses empfängt die Gesetztafeln, Abrahams Opfer, die Händewaschung des Pilatus; (unten) Moses schlägt Wasser aus dem Felsen und wird von



Fig. 10. Sarkophag mit einer Reliefdarstellung der Arche Noah. Trier.

unzufriedenen Israeliten bedrängt, Daniel in der Löwengrube, Hiob, Heilung des Blindgeborenen durch Christus und die wunderbare Speisung (Fig. 9). Mit der christlichen Lehre und der christlichen Begräbnissitte wanderte die Sarkophagskulptur in alle römischen Provinzen. Eine überaus große Zahl von Sarkophagen birgt namentlich der gallische Boden. Die Summe der uns aus der Zeit vom vierten bis sechsten Jahrhundert hier erhaltenen beläuft sich auf nahezu dreihundert. Die Sarkophage im südlichen Frankreich und in Spanien, besonders jene aus dem kunstreichen Arles, stehen auf der gleichen künstlerischen Stufe wie die römischen und unterscheiden sich auch inhaltlich nicht von ihnen. In den entlegeneren Provinzen, wohin die Einflüsse der Hauptstadt nur spärlich drangen, zeigt der Formensinn eine viel geringere Ausbildung. Aber selbst hier hallt in den dekorativen Figuren, in den Gewändern die antike Kunst nach (Fig. 10).

Das Maß künstlerischer Vollendung erscheint an den Sarkophagskulpturen ziemlich gering, der Mehrzahl nach sind sie bloß Produkte des Handwerks. Doch erkennt man in der Anordnung der Gruppen die Rücksicht auf formale Kunstregeln. An die Ecken wurden gern solche Szenen verlegt, deren Beiwerk einen räumlich abschließenden Charakter hat, wie z. B. der Felsen, aus welchem Moses Wasser schlägt oder der Grabtempel des Lazarus. Schmückt den Sarkophag ein mittleres Medaillon, so werden diesem rechts und links regelmäßig Abrahams Opfer und der Empfang der Gesetztafeln durch Moses angereiht, weil dann für die Hand

Gottes oben ein natürlicher Platz gewonnen wird. Daniel zwischen den Löwen nimmt in der Regel eine zentrale Stellung ein. Füllfiguren, aus dem Hintergrunde heraustretend, z. B. Köpfe, verknüpfen für das Auge die einzelnen Gruppen. Die Gruppen selbst, regelmäßig aus drei

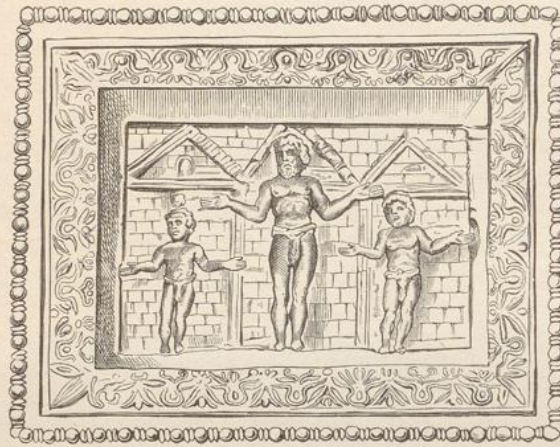


Fig. 11. Holzrelief. Thür in S. Sabina in Rom.

Einen Fingerzeig bietet uns die unter dem Namen Dittochaeon (Doppelnahrung) bekannte Schrift des Aurelius Prudentius Clemens aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts. Die

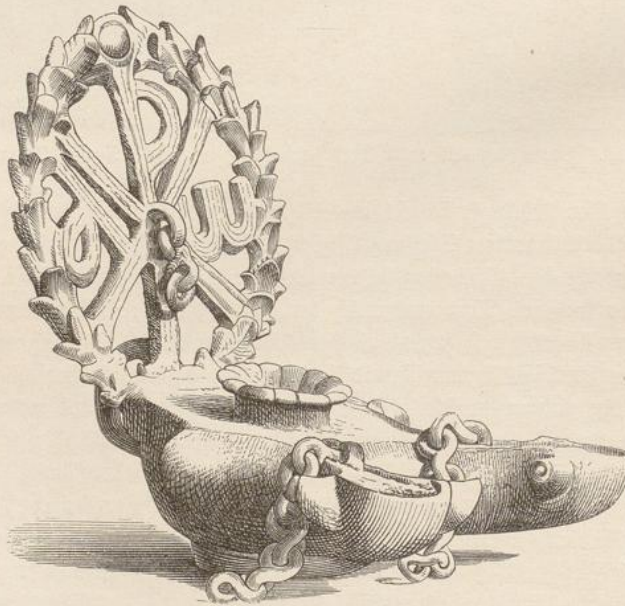


Fig. 12. Altchristliche Lampe. Vatikan.

49 Vierzeilen, 24 aus dem alten und 25 aus dem neuen Testamente, sind offenbar als erläuternde Unterschriften von Bildern zu fassen. Sie beziehen sich schwerlich auf Wandgemälde, sondern auf kurzgefaßte Bilderbibeln, welche dann Künstlern als Vorlagen dienten. Für die Auswahl der Szenen

zu Sarkophagreliefs war die Bestimmung der Sarkophage vielfach maßgebend. Die Mehrzahl von ihnen besitzt eine sepulcrale Bedeutung, versinnlicht den Glauben an das Fortleben nach dem Tode und stimmt in auffallender Weise mit dem Inhalte der Sterbegehalte in alten kirchlichen Liturgien (*commendationes animae*) überein. Sowohl in den Sarkophagskulpturen wie in den alten Katafombengemälden erscheint die Darstellung der Passion ausgeschlossen. Die früheste Beschreibung eines Kreuzigungsbildes (Christus zwischen den beiden Schächern) findet sich in der erwähnten Schrift des Prudentius, nach welcher sich vielleicht der Holzschnitzer an der Thüre in S. Sabina in Rom, gleichfalls noch aus dem fünften Jahrhundert, richtete (Fig. 11). Römische Sarkophage mit den herkömmlichen symbolischen Darstellungen aus dem fünften Jahrhundert sind nicht bekannt. Man glaubt daraus schließen zu dürfen, daß nach der Einnahme Roms durch Alarich 410 die



Fig. 13. Konsular-Diptychon vom Jahre 506. Züricher Bibliothek.

Thätigkeit der Sarkophagbildhauer stockte. Eine neue Bildhauerschule ist seit dem 5. Jahrhundert in Ravenna nachzuweisen, deren Werke man im ganzen östlichen Oberitalien verfolgen kann.

Neben den Sarkophagskulpturen bilden Werke der Kleinkunst, wie die mit dem Monogramm Christi (Fig. 12), der Gestalt des guten Hirten, der Drantin u. s. w. geschmückten Thonlampen, Goldgläser mit figürlichen Darstellungen und Elfenbeinreliefs, wichtige Zweige der altchristlichen Kunst. Auch für die Freude an Elfenbeinarbeiten war die ältere Sitte maßgebend. Doppeltäfelchen aus Elfenbein (*Diptycha*), innen mit Wachs überzogen und zum Schreiben dienlich, außen mit Reliefs geschmückt, gebrauchten die Römer mit Vorliebe. Personen von Konsularrang beschenkten bei ihrem Amtsantritte Freunde und Gönner mit Diptychen und luden durch solche zu den öffentlichen Spielen ein. Gewöhnlich nimmt der Consul in seiner Amtstracht, die *mappa*, das Tuch, mit welchem das Zeichen zum Beginn der Spiele gegeben wurde, in der

Hand, die obere Hälfte der Tafel ein; in der unteren werden die Kampfspiele selbst, Löwen- und Bärenhezen u. s. w. dargestellt (Fig. 13). Dem wertvollen im Mittelalter hoch geschätzten Stoffe

und der leichten Verwendbarkeit als Buchdeckel danken wir die Erhaltung vieler Konsulardiptychen (28 sind bis jetzt bekannt geworden). Sie reichen vom Jahre 406 bis 541 n. Chr., stammen bald aus Ostrom, offenbaren aber in der künstlerischen Behandlung trotzdem keine wesentlichen Unterschiede. Die christliche Kirche verwendete ähnliche Diptychen, um die Namen der Märtyrer, der Wohltäter der Kirche, der Verstorbenen in denselben zu verzeichnen, welche sodann bei dem Gottesdienste verlesen wurden. Auch mannigfaches Kirchengeschäfte, z. B. Büchsen und Kästchen zur Aufbewahrung und Uebertragung von Reliquien, wurden aus Elfenbein hergestellt. Der allgemeine Gang der Kunstentwicklung spiegelt sich selbst in diesen Werken der Kleinkunst treu wieder. Je älter die Elfenbeinreliefs, desto reicher sind die Anklänge an die Antike. Noch im fünften Jahrhundert wird, wie u. a. die Rundbüchse im Berliner Museum (Fig. 14) zeigt, ihren Spuren nachgegangen. Die stark herausgearbeiteten Reliefs stellen den thronenden, noch unbärtigen Christus, von sitzenden und stehenden Aposteln umgeben, und das Opfer Isaaks dar. Nicht nur Einzelheiten in der Bewegung, in dem Faltenwurf bekunden die Nachwirkung der Antike; auch das feinere Raumgefühl muß auf Rechnung der letzteren geschrieben werden. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrtausends tritt natürlich der Einfluß der Antike zurück. Doch bewahren auch dann noch diese kleineren Arbeiten, meistens von älteren Vorlagen abhängig, einen gewissen konservativen Zug und bleiben den altchristlichen Typen treuer als die Werke der Malerei.

Fig. 14. Relief (abgebildet) von einer Elfenbeinbüchse. Berliner Museum.



Grundstücken angesehenen Glaubensgenossen. In den Katakomben dienten die Krypten, welche die schmalen Gräbergänge unterbrechen, Kultuszwecken, ebenso die Memorien über ihnen, kleine Kapellen,

in welchen sich an einen rechteckigen Raum drei Halbrunde in Form eines Kleeblattes schlossen (cellae trichorae). Eine architektonische Neuschöpfung lag weder in diesen Anlagen noch in den städtischen Kirchen der ersten Jahrhunderte vor; diese war überhaupt nach der ganzen historischen Stellung des Christentums nicht möglich. Das Christentum stand mitten in einem

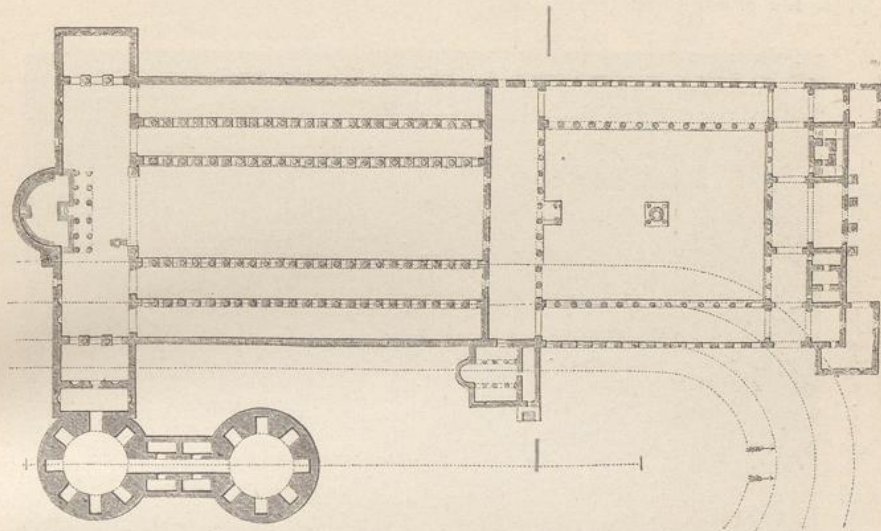


Fig. 15. Grundriß der alten Peterskirche in Rom.

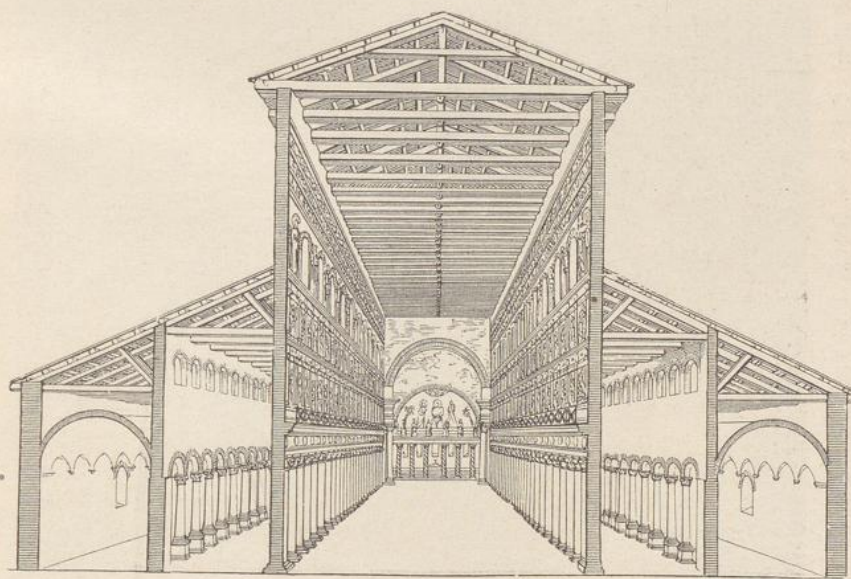
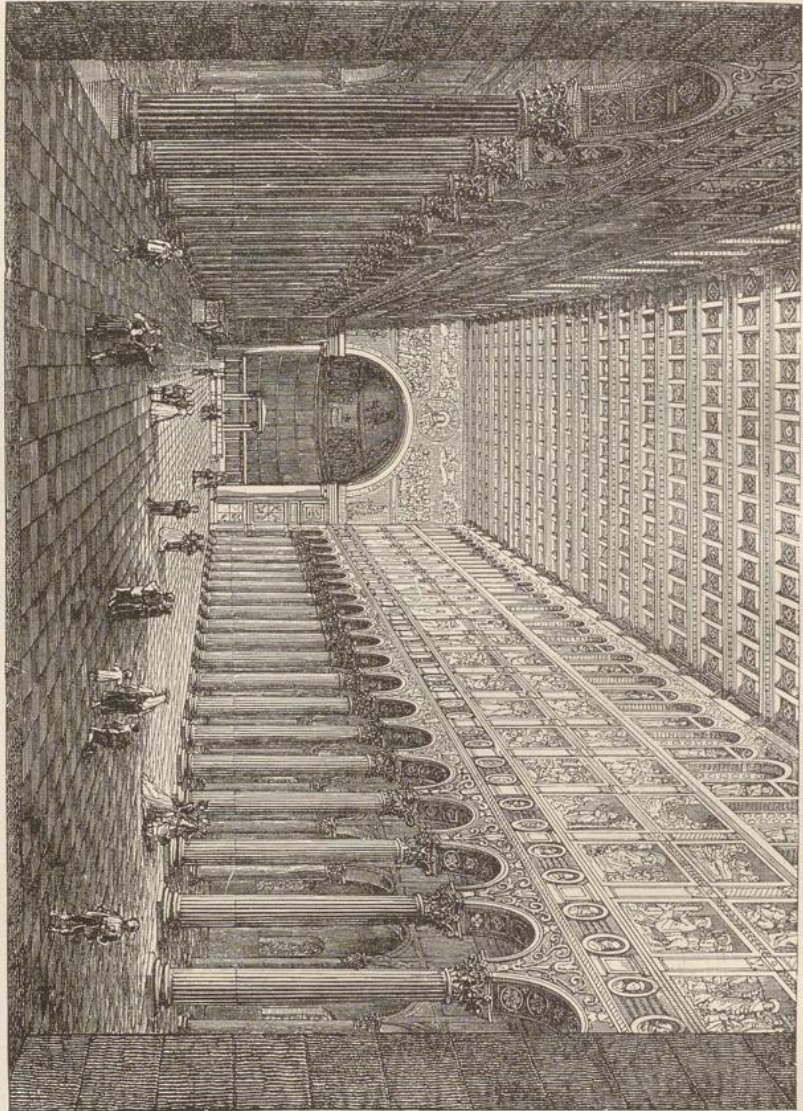


Fig. 16. Innenansicht der alten Peterskirche in Rom.

hochentwickeltesten Kulturkreise und fand hier unter den mannigfachen vorhandenen Bauten auch die für seine Zwecke brauchbare Gattung. Man darf nicht vergessen, daß in der späteren Kaiserzeit überhaupt eine mächtige Baubewegung herrschte, welche für neue Aufgaben tüchtige Kräfte bereit stellte, und daß die religiöse Unruhe, welche auch die Heidenwelt ergriffen hatte, an den

überlieferten Kultusstätten rüttelte, selbst an den Tempelformen änderte. Der Tempel der syrischen Göttin in Hierapolis, ein Tempel auf Samothrake, beide aus dem dritten Jahrhunderte, zeigen eine dreischiffige Anlage mit vorgelegtem Querschiffe und erhöhtem (in Samothrake halbrund geschlossenem) Altarraume. Wie fern liegt der alte Tempeltypus, wie nahe stehen diese Werke den altchristlichen Schöpfungen!

Fig. 17. Inneres von S. Paolo vor den Mauerern von Rom. Grube des 4. Jahrh. 1823 durch Brand zerstört.



Kein einfacher Naturdienst bildet die Wurzel der christlichen Lehre, auf eine neue Ordnung des sittlichen Lebens erscheint vielmehr das Ziel gerichtet. Während die alten Tempel zunächst Behausungen der Götterbilder vorstellten, dienten die christlichen Kirchen zur Sammlung der gläubigen Gemeinde. Die Gliederung der letzteren in Vorsteher und einfache Genossen bedingte die innere Anordnung der kirchlichen Anlage. Deshalb bleibt als ursprüngliche Gestalt der Kirchen

eine Halle zur Aufnahme der Gemeinde, und an der Schmalseite der Halle, am zweckmäßigsten im Halbkreise geschlossen, ein kleinerer Raum, von welchem aus die Vorsteher den Gottesdienst leiten, am wahrscheinlichsten. Die Ausbildung und reichere Gliederung dieser Räume ist das Ziel eines langen Entwicklungsganges, welcher im vierten Jahrhunderte einen vorläufigen Abschluß findet. Kaiser Konstantin befahl die Bethäuser zu erhöhen und nach Breite und Länge zu erweitern. Bald darauf wurde für die christlichen Kirchen der Name Basilika vorherrschend, während sie früher *Dominicum* hießen. Offenbar hängt der neue Name mit der von Konstantin befohlenen Vergrößerung der Kirchen, wodurch sich ihre Gestalt änderte, zusammen. Der Name Basilika führte zu dem Glauben, daß die älteren Basiliken der römischen Fora, die Markt- und Gerichtshallen, in Kirchen umgewandelt oder doch wenigstens als Vorbilder des Kirchenbaues benutzt wurden. Die erstere Meinung ist völlig unhaltbar, da die Marktbasiliken urkundlich noch lange nach der Errichtung christlicher Basiliken ihren ursprünglichen Zwecken dienten. Aber auch die andere Ansicht kann nur in beschränktem Sinne gelten. Am ehesten darf die Erhöhung der mittleren, auf Säulen ruhenden Halle über die niedrigeren Seitenhallen auf die forensische Basilika zurückgeführt und davon die Uebertragung des Namens abgeleitet werden.

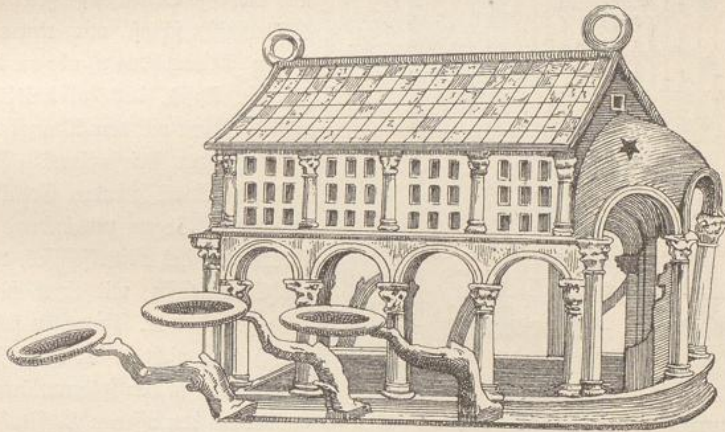


Fig. 18. Bronzener Lampenträger, eine Basilika darstellend.

Altchristliche Basiliken haben sich in Rom nicht unverfehrt bis auf unsere Tage erhalten. Die beiden größten römischen Stiftungen des vierten Jahrhunderts, die Peterkirche und die Paulskirche, sind, jene vollständig, diese bis auf einen geringen Bruchteil von der Erde verschwunden. Beide gehen auf Kaiser Konstantin zurück; doch hat sie erst sein Sohn Konstans vollendet. Die konstantinische Paulskirche wich aber noch im vierten Jahrhundert einem angeordneten Neubau von Valentinian II., Theodosius und Arkadius (386), den der Architekt Cyriades (*professor mechanicus*) ausführte. Ueber die Beschaffenheit der alten Peterkirche belehren uns alte Zeichnungen (Fig. 15 u. 16), die Paulskirche (Fig. 17) ist nach dem Brande vom Jahre 1823 annähernd im alten Stile wieder aufgebaut worden. Aber auch, als sie noch aufrecht standen, zeigten sie vielfach Spuren der schmückenden Thätigkeit, welche fast alle Jahrhunderte mit besonderer Vorliebe den ehrwürdigsten Werken christlicher Kunst zuwendeten. Ueber die ursprüngliche Gestalt der altchristlichen Basiliken geben uns am besten Darstellungen auf Sarkophagen, in Mosaikgemälden und namentlich ein bronzener Lampenträger Auskunst, der in Afrika gefunden wurde (Fig. 18). Auf allen diesen Darstellungen treten uns die Apfisis und die Säulenstellungen als die wesentlichen Züge einer Basilika entgegen.

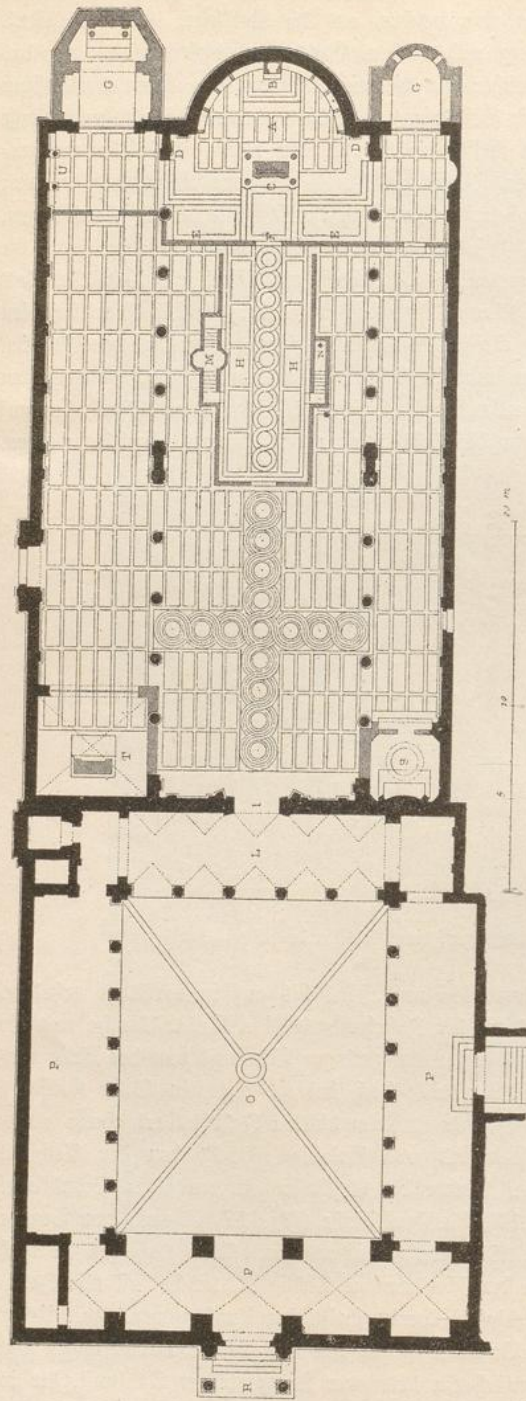


Fig. 19. S. Clemente in Rom. Grundriß.

Die Durchschnichtsform der altchristlichen Basilika, wie sie besonders in Rom im vorigen Jahrtausende festgehalten wurde, läßt sich in folgenden Zügen zusammenfassen. Dem Baue trat (später gewöhnlich nach Westen) ein Vorhof (atrium) vor, vierseitig, mit der Basilika gleich breit, auf allen vier Seiten von einer offenen Säulenhalle umgeben, in der Mitte mit einem Brunnen (cantharus) für die Abwaschungen der Gläubigen versehen. Der Vorhof führte in das Innere, welches durch Säulenreihen (vielfach wurden antiken Tempeln und Bauten entlehnte Säulen verwendet) in ein mittleres, höheres und breiteres Hauptschiff und niedrige Seitenschiffe geteilt war. Das Mittelschiff schloß mit einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) ab; an dieses lehnte sich die Apsis, der halbkreisförmige, gewölbte Anbau mit dem Altar, dem Bischofsstühle und der Priesterbank. Die Säulen, bald mit einem geraden Gebälk über sich, bald durch Bogen verbunden, trugen die Obermauer des Mittelschiffes, welches, wie die Seitenschiffe, mit einer flachen Holzdecke gedeckt war. Zuweilen sah man (doch gewiß noch nicht in der altchristlichen Zeit, sondern erst in den späteren ärmeren Jahrhunderten) den offenen Dachstuhl. In einzelnen Fällen schob sich zwischen Apsis und Schiff (Langhaus) noch ein größerer quer gelegter Raum, knapp über die Breite des Langhauses hinausragend. Turmanlagen waren in der frühesten Periode der christlichen Baukunst nicht üblich. Sie kommen schwerlich vor dem siebenten Jahrhunderte vor, haben überhaupt erst in der nordischen Architektur eine reiche Ausbildung und eine organische Verbindung mit dem Kirchenkörper gewonnen. Von den römischen Basiliken, welche wenigstens teilweise aus der altchristlichen Zeit sich erhalten und den alten Typus bewahrt haben: S. Giovanni in Laterano, S. Pudenziana, S. Maria maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo fuori le mura u. a. jeßelt in konstruktiver Beziehung

besonders die kleine Kirche S. Prassede. Die Säulenreihe wird wiederholt von breiten Pfeilern unterbrochen, welche quer gespannte Bogen zu besserer Sicherung der Obermauer und des Daches tragen. Damit ist schon der einfache Basilikenstil verlassen und zu einer neuen Gliederung des Baues der Keim gelegt, welcher allerdings nicht in Rom weiterproßte, in der Architektur des späteren Mittelalters aber eine fruchtbare Entwicklung fand.

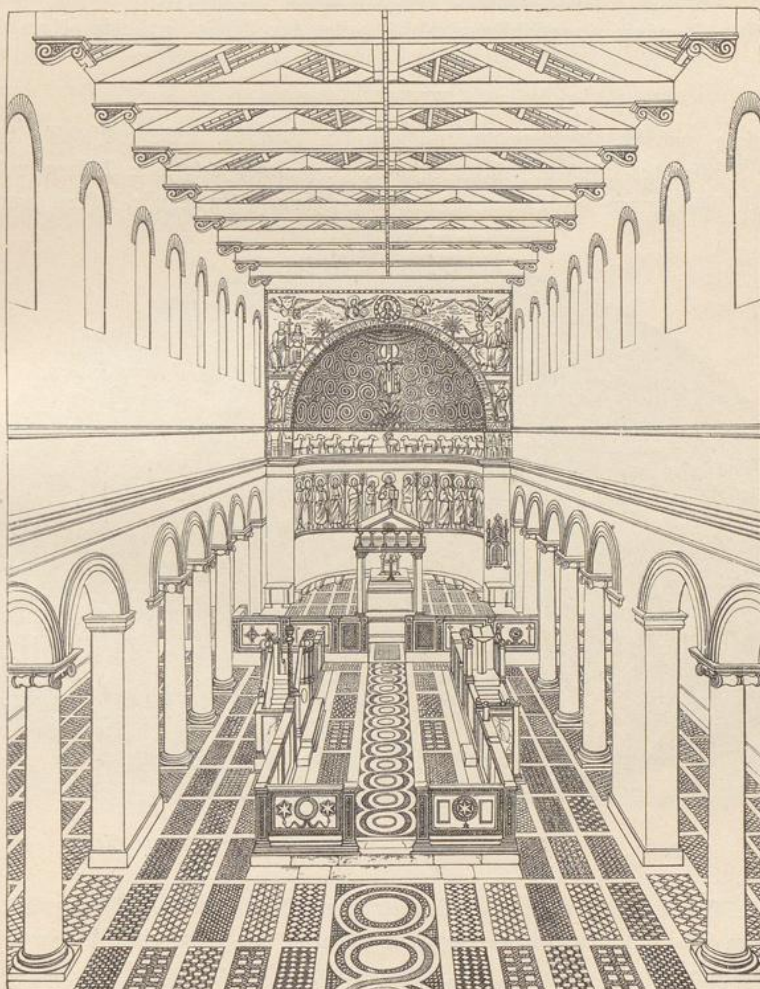


Fig. 20. Inneres von S. Clemente in Rom.

Besser als die Innenansichten von St. Peter und St. Paul belehrt uns das Bild von S. Clemente über die innere Einrichtung der Basilika. S. Clemente ist nicht mehr die ursprüngliche Kirche; diese hat sich nur als Unterkirche erhalten, und wurde verschüttet (jetzt wieder ausgegraben), als nach der Zerstörung des ganzen Stadtteiles durch Robert Guiscard (1084) der Boden sich hob und der neue Bau (vor 1125 vollendet) errichtet wurde. In diesen übertrug man viele bewegliche Gegenstände aus der verlassenen älteren Kirche und stellte sie in gleicher Weise wie früher auf. So wurde die alte Einrichtung gerettet und dieser jüngsten Basilika der altertümlichste Schein verliehen. Im Mittelschiff ist durch Marmorschranken

(cancelli) ein Raum für die Sänger oder die niedrige Geistlichkeit abgesondert, ein niederer Chor, mit welchem die Ambonen, erhöhte Kanzeln zum Ablesen der Evangelien und Episteln, verbunden waren. Neben dem Ambo stand häufig ein reichgeschmückter Leuchter, bestimmt, die Osterkerze zu tragen. Der Altar in der Tiefe des Mittelschiffes erhob sich, besonders wenn eine Krypta unter ihm angelegt wurde, auf mehreren Stufen. Ihn bedeckte, von vier Säulen getragen, ein Baldachin (Ciboriumaltar). An der Wand der halbkreisförmigen, zuweilen von einem gefälten Umgange eingeschlossenen Apſis hatten der Bischof und die höhere Geistlichkeit ihre Sitze.

Entbehrte auch das Äußere der altchristlichen Basiliken nicht vollständig des Zierats (Spoletaner Kirchen des fünften Jahrh. zeigen z. B. plastisch dekorierte Thüren und Fenster), so blieb doch das Innere der Hauptschauplatz der ornamentalen Künste. Hier sammelten sich



Fig. 21. Mosaik aus S. Rufina. Lateranisches Baptisterium, Rom.

bald kostbare Geräte, goldene Kreuze, Leuchter; der Altar wurde mit vergoldeten Platten bekleidet; vom Altarbaldachin hing der Hostienbehälter in der Form einer Taube herab, bunte Teppiche spannten sich an den Wänden. Den reichsten Schmuck empfingen die Räume der Basiliken durch die Mosaikmalerei.

Diese war in der römischen Kaiserzeit mächtig in die Höhe gekommen, wurde bereits in den Katakomben verwendet und fand nun in den Basiliken seit Konstantin eine so eifrige Pflege, daß sie geradezu als typisch für die altchristliche Zeit gilt. Den Fußboden und teilweise auch die Wände deckten aus Marmortäfelchen zusammengesetzte gemusterte Platten (*opus sectile*), an den Oberwänden, am Triumphbogen, an der Wölbung der Apſis erglänzten Gemälde, ornamentale und figürliche Schilderungen, aus farbigen Steinwürfeln und Glasstiften, die im Mörtel hafteten, zusammengesetzt.

Die Wirksamkeit der Mosaikmalerei ist festen und engen Schranken unterworfen. Schon die Teilung des Werkes, die mechanische Uebertragung einer fremden Zeichnung auf die Wand

und in Farben — denn der Mosaikarbeiter komponiert in der Regel nicht das Gemälde — lähmt die Freiheit. Die Natur des Materials ist dem freien Zuge der Linien, den leisen Uebergängen des Farbentones hinderlich, für die Wiedergabe mannigfaltigen Ausdruckes, bewegter Empfindungen in hohem Grade unzulänglich. Die Mosaikmalerei bietet aber auch zahlreiche Vorteile. Sie ist dauerhafter, in diesem Sinne monumentaler, als jede andere Art malerischer Technik. Die mangelnde Fähigkeit für Detailschilderung wird kaum wahrgenommen im Angesicht der einfachen, großen Gestalten, die in majestätischer Ruhe beharren und gleich Visionen wirken. Der visionäre Schein ist es vor allem, welcher die Mosaikmalerei zum richtigen Ausdrucksmittel der von der Erwartung des Antichrists und des himmlischen Jerusalem erfüllten Volksstimmung der altchristlichen Jahrhunderte stempelt.

Leider hat selbst die dauerhafteste Technik die Mosaikgemälde nicht immer vor dem Verderben bewahrt. Viele Mosaiken wurden durch Umbauten und Neubauten völlig zerstört, viele durch spätere Restaurationen in wesentlichen Teilen verändert. Urteile über ihren künst-



Fig. 22. Mosaik aus S. Pudenziana, Rom.

lerischen Gehalt, ihren Stil dürfen daher nur vorsichtig gefaßt werden. Auch auf diesem Gebiete machen wir die Beobachtung, daß späte antike und frühe christliche Werke fast unmerklich ineinander fließen, wie denn auch in den ältesten christlichen Mosaiken (S. Constanza, Kapelle der h. Rufina und Secunda) das ornamentale Element vorwiegt. Die Kapelle der h. Rufina, einst ein Portikus des Lateranischen Baptisteriums, zeigt als Nischenornament goldene Ranken auf blauem Grunde. Nur die von der oberen Muschel herabhängenden Kreuze und das Lamm zwischen Tauben weisen auf die christliche Bedeutung dieses dem 4. Jahrhunderte entstammenden Werkes hin (Fig. 21).

Frühzeitig wurden die Gegenstände der Darstellung für die Apfis der Basiliken festgestellt und bis zum Schlusse des Jahrtausends ziemlich treu wiedergegeben. Die Mitte nimmt Christus zwischen Aposteln und den Heiligen, denen die Kirche geweiht ist, ein. Ueber ihm schwebt in einem Halbkreise oder einem Fächer die Hand Gottes; unten wird das Hauptbild von einem schmalen Bande oder Streifen eingesäumt, auf welchem zwölf Schafe, je sechs auf

jeder Seite des auf einem Hügel stehenden Lammes Gottes, geschildert sind. Palmen begrenzen gewöhnlich das Mittelfeld, kleine Bauten, Jerusalem und Bethlehem versinnlichend, den unteren Streifen. Dem Hügel des Gotteslammes entspringen die vier Flüsse des Paradieses. Erst im 5. Jahrhunderte, als bereits der Formensinn gesunken war, bildete sich auch ein festes Herkommen für den musivischen Schmuck des Triumphbogens aus. In Scheitel des Bogens thront



Fig. 23. Apsis von S. Paolo vor den Mauern von Rom.

das Lamm Gottes oder erscheint das Brustbild Christi, von Engeln und den Evangelistentieren umgeben, tiefer unten aber drängen sich die weißgekleideten Ältesten der Apokalypse mit Kränzen in den Händen zur Anbetung Christi heran. Niemals fehlt eine mehrzeilige metrische Inschrift unter den Apsisbildern, welche den Kirchenheiligen preist und auch des Stiflers des Werkes rühmend gedenkt. Solche tituli wurden mit Vorliebe noch im karolingischen Zeitalter verfaßt. In Abschriften verbreitet sind sie häufig der letzte und einzige Rest, der sich von den Bildwerken erhalten hat.

Nur einen Stilwechsel, keine Stilentwicklung beobachtet man im Kreise der römischen Mosaikunst. Zu einer inneren Entwicklung waren denn doch die Kräfte Roms zu sehr erschöpft. Die Traditionen lockerten sich, eine neue Auffassung der Kunst konnte erst nach Jahrhunderten wieder erstarren. So blieb es denn bei einer äußerlichen Kunstpflege und einer vorwiegend dekorativen Richtung. Dem Schlusse des 4. oder Anfange des 5. Jahrhunderts entstammen die Mosaiken in S. Sabina, ein dürftiger Rest des ursprünglich so reichen Kirchenschmuckes (zwei Frauen, die Juden- und Heidentempel an der Rückwand), und das Apfissbild in S. Pudenziana (Fig. 22). Dieses ist zwar verstümmelt und stark restauriert, doch zeigt sowohl die Anordnung des Gemäldes wie die Zeichnung der einzelnen Gestalten große Abweichungen von den späteren Darstellungen, die man wohl noch auf den lebendigen Einfluß

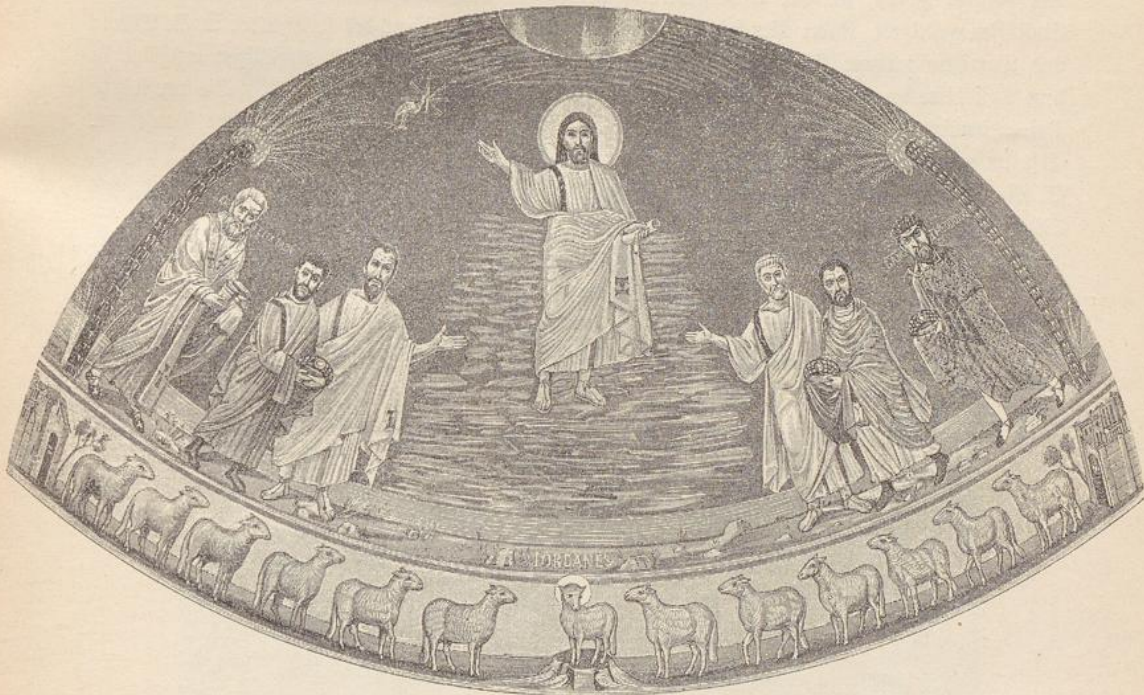


Fig. 24. Mosaik aus S. Cosma und Damiano, Rom.

der Antike zurückführen kann. Christus und die Apostel sind sitzend dargestellt, die Bewegungen der letzteren mannigfach abgestuft, das Gewand der beiden Kränze tragenden Frauen Pudenziana und Praxedis in leichte Falten gelegt. In das 5. Jahrhundert fallen auch die Mosaiken in S. Maria Maggiore an den Langwänden des Mittelschiffes (Szenen aus dem alten Testamente) und an dem Bogen des Querschiffes (Kindheit Christi). Jene erinnern noch an die römischen Reliefdarstellungen, diese erfreuen durch die freiere Gruppierung der Gestalten. Die Mosaiken von S. Paul (Fig. 23) geben trotz ihrer Erneuerung nach dem Brande 1823 ein gutes Bild von ihrer ursprünglichen Anordnung in der Zeit der Galla Placidia. Das sechste Jahrhundert, in welchem (526—530) die Apsis in S. Cosma und Damiano mit Mosaiken geschmückt wurde, bringt uns bereits einen starken Stilwechsel vor die Augen. Der Sinn für eine freiere Anordnung ist gesunken. Christus, die Apostelfürsten, die h. Cosmas und Damian, Papst Felix und der h. Theodorus, alle stehend dargestellt, schließen sich lange nicht so gut

wie in S. Pudenziana zu einer Gruppe zusammen (Fig. 24). Auch der Farbenton hat sich geändert, hat die frühere Helligkeit eingebüßt. Die einzelnen Gestalten bewegen sich noch natürlich, aber schon beginnt in den Köpfen ein strengerer Ausdruck zu walten, welcher später in das Finstere und Märtyrische übergeht. Gerade in jener Zeit entwarf Cassiodor, der berühmte politische Ratgeber Theodorichs, das Bild von einem wahrhaft würdigen Manne. Es weicht stark von der Antike ab, entsprach aber gewiß den herrschenden Anschauungen. Ruhig, mager, blaß, gemessen im Gange, mit einem ehrwürdigen Barte geschmückt wird der wahrhaft Fromme geschildert, ebenso, wie er uns in den späteren Mosaiken entgegentritt.

Während auf der einen Seite der asketische, der Welt abgewandte Zug betont wird, erwacht auf der anderen Seite die Freude an schmuckreichen, mit Fuß fast überladenen Gewändern. Der höfische Pomp, seit der Uebersiedelung der Kaiser nach Konstantinopel unter orientalischen Einflüssen gesteigert, findet hier seinen Widerhall. Bereits die Figur des h. Theodor in S. Cosma und Damiano zeichnet sich durch eine reichverzierte Chlamys aus; noch auffälliger erscheint in dem Apfissbilde in S. Agnese das schwere Prunkkleid der Hauptheiligen (Fig. 25). Die musivische Dekoration in S. Agnese fällt in das siebente Jahrhundert. Dann tritt eine längere Pause ein. Erst im neunten Jahrhunderte hebt sich wieder die Kunstpflege. Zahlreiche Basiliken (S. Prassede, S. Maria in Domnica [navicella], S. Cecilia, S. Marco u. s. w.) empfangen jetzt musivischen Schmuck. Der Blick der Künstler ist nach rückwärts gerichtet; sie wagen keine selbständige Schöpfung, sondern wiederholen ältere Werke. So ist z. B. das Apfissbild in S. Prassede eine deutliche Nachahmung des Mosaikgemäldes in S. Cosma und Damiano. Wieder vergehen dann beinahe zwei Jahrhunderte, ehe sich Rom zu einer Kunstthätigkeit ermannte. Die Kräfte aber entstammten dann nicht dem altheimischen Boden, sondern wurden vielfach der Fremde entnommen.



Fig. 25. Aus der Apfiss von S. Agnese in Rom. (Nach de Rossi.)