

Die römische Katakomben-Malerei im Wandel der Kunstkritik.

Von A. B. Schuchert, Rom.

Die im 16. Jahrhundert einsetzende Erforschung¹⁾ der bis dahin verlorenen „Roma Sotterranea“ hat bis heute ihr Ende noch nicht erreicht und bietet auch kommenden Geschlechtern Gelegenheit, weiter mit dem Spaten in die riesige Totenstadt einzudringen. Mehr als 30 Zömeterien liegen an den großen Verkehrsstraßen rings um Rom zwischen dem 1. und 3. Meilenstein von der Aurelianischen Mauer an gerechnet²⁾. Ihre Malereien bilden eine einzigartige Pinakothek frühchristlicher Kunst, deren Vorhandensein die altchristliche Literatur mit keinem Worte erwähnt³⁾. Kein zeitgenössischer Zeuge legt uns als willkommener Cicerone Ursprung und Sinn dieser Kunst auseinander, so daß wir selber die Fäden ordnen müssen, aus

1) Über die Ausgrabungen vergleiche unten B o s i o und D e R o s s i. Ferner: *Atti dell'Accademia Romana d'Archeologia*, Roma, serie 1; seit 1821; seit 1881: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie 2; serie 3 seit 1923 vol. 4; D e R o s s i, *Bollettino di archeologia cristiana*, Roma 1863 bis 1894; *Nuovo Bollettino di archeologia cristiana*, Roma 1895 bis 1922; weitere Funde seit 1924: in *Rivista di Archeologia cristiana*, Roma; desgl. *Römische Quartalschrift*, Rom 1887 ff. Einzelangaben in: P. Cabrol und H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1907 ff. Die beste geschichtliche Zusammenstellung in: Hauck, *Realenzyklopädie für protest. Theologie und Kirche*, Bd. 10, Koimeterien; ferner F. X. Kraus, *Realenzyklopädie der christlichen Altertümer*, 2 Bde., Freiburg 1882. Die letzten Entdeckungen von Katakombenfresken sind veröffentlicht von E. Josi in *Nuovo Boll. di Arch. crist.* 1918, S. 78 ff.; ferner J. P. Kirsch in *Rivista di Arch. crist.* 1930, S. 31 ff.

2) *Nuovo Bollettino di archeologia cristiana*, 1900, S. 333, im Anhang Karte.

3) W. Neuß, *Die Kunst der alten Christen*, Augsburg 1926, S. 16; von Bildern spricht zum erstenmal ganz allgemein Tertullian, *De pud. c.* 7 u. 10; Clemens von Alexandrien in seinem *Pädagogen* (3, 11); *Monumentalmalerei* aus der Zeit Konstantins, jedoch nur für den Osten erwähnt als erster Eusebius 5. c. 3, 3.

denen die Urkirche ihre Bilder wob⁴⁾. Den mühevollen Weg der Entzifferung dieser ehrwürdigen Kunstsprache mit allen Schwierigkeiten und Irrungen wollen diese Zeilen schildern und den gegenwärtigen Stand der Forschung und noch offener Zukunftsaufgaben feststellen.

Dem „Rinascimento“ war die Antike Bildungsideal; näher als die alte Kunst stand ihm das heidnische Staatsideal und alle Reste des Altertums waren zunächst hochgeschätzte nationale Reliquien. Die Auswirkung war eine starke Zunahme archäologischer Interessen, die bei Onofrio Panvinio⁵⁾ zum ersten Male aufs kirchliche Gebiet überschlugen, der, wie seine Grabschrift in S. Agostino zu Rom besagt, alle kirchlichen Altertümer dem Dunkel entreißen wollte. Doch erst 10 Jahre nach seinem Tod († 1568) erfolgte durch Zufall die eigentliche Entdeckung der Roma Sotterranea. Das römische Volk strömte, wie Baronius erzählt, in hellen Haufen hinaus nach der Via Salaria zur neuentdeckten Jordanskatakombe, was um so wunderlicher ist, da die wenigen, auch das ganze Mittelalter

4) Allgemein zusammenfassende Darstellungen der christlichen Frühkunst: M. L a u r a n t, *L'Art chrétien primitif*, Brüssel 1911; W. N e u ß, *Die Kunst der alten Christen*, S. 8 bis 46. Eine schöngeistige Einführung, die nicht ohne Mängel ist in manchen Angaben, geben: E. B o c k und R. G o e b e l, *Die Katakomben*, Stuttgart 1930; J. S a u e r, *Neues Licht auf christliche Archäologie*, Freiburg 1925; ders., *Wesen und Wollen der christlichen Kunst*, Rektoratsrede, Freiburg 1926, S. 3 bis 10; Ch. D i e h l, *L'art chrétien primitif et l'art Byzantin*, Paris 1928, S. 6; ferner *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. IX, 1931, S. 399; P. T o e s c a, *Storia dell'arte italiana I.*, Torino 1927; K. K ü n s t l e, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg 1928, Bd. 1, S. 16 ff.; P. G r o s s i G o n d i, *I monumenti iconografici ed architettonici dei sei primi secoli*, Roma 1923; von älteren Arbeiten seien genannt: F. P i p e r, *Mythologie und Symbolik der Christlichen Kunst*, Weimar 1847 bis 1851; F. P i p e r, *Der älteste christliche Bilderkreis*, *Deutsche Zeitschr. f. christl. Wiss.*, Berlin 1856; F. B e c k e r, *Die Wand- und Deckengemälde der römischen Katakomben*, Gera 1876; L. L e f o r t, *Études sur les Monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie*, Paris 1885; F. P o r t h e i m, *Über den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst*, Stuttgart 1886; O. P o h l, *Die altchristliche Fresko- und Mosaikmalerei*, Leipzig 1888. Aus apologetischen Interessen erschienen: J. M o l a n u s, *De historia ss. imaginum pro vero earum usu contra abusus libri IV*, Lovan 1594; Duai 1617; Lovan 1771; G. P a l e o t t i, *De imaginibus sacris et profanis*, Ingolstadt 1794; A r n o l d, *Wahre Abbildungen der ersten Christen im Glauben und Leben*, Frankfurt 1700.

5) O n o f r i o P a n v i n i o, *De praecipuis urbis Romae sanctioribus basilicis, Romae 1554 (und 1570)*; wichtige Handschriften des Panvinio bei Kardinal M a i, *Spicilegium Romanum tom. 9.*

bekannten Grüfte zuvor so gut wie keine Beachtung gefunden hatten. Auch jetzt begannen zunächst Ausländer mit der Untersuchung des neuentdeckten Zömeteriums. Der spanische Dominikanermönch Alfonso Ciacconio⁶⁾ ließ durch sechs anonyme Zeichner die Malereien für sein Privatmuseum kopieren; doch waren die Mängel so groß, daß der Flame Philipp de Winghe⁷⁾ von neuem Kopien herstellte und als erster umfassende Erklärungen beifügte. Die zwanzigjährige Arbeit J. l'Heureux (= Macarius) wurde erst über 200 Jahre später veröffentlicht (Anm. 6). Bis auf wenige sind de Winghe's Blätter verloren gegangen, aber sie waren für den jugendlichen Antonio Bosio⁸⁾ die Anregung, daß er am 10. Dezember 1593 die unterirdische Katakombenwelt betrat, deren Kolumbus er geworden ist und deren Erforschung er mit staunenswertem Fleiß betrieb. Die wissenschaftliche Katakombenforschung nahm mit ihm ihren Anfang; vor allem ist er der Begründer der topographischen Methode. Als Bosio 1629 starb, war noch nichts von seiner Lebensarbeit veröffentlicht. Seine wissenschaftlichen Ergebnisse, die 1632 als „Opus postumum“⁹⁾ herauskamen, sind, soweit sie kunstgeschichtlich in Frage¹⁰⁾ kommen, entsprechend der geringen Hilfsmittel der Zeit voller Mängel, so daß die Zeichnungen kaum ein zuverlässiges Urteil über die stilistische und künstlerische Ausführung gestatten. Ein Teil der von Bosio kopierten Bilder ist später im Original zu Grunde gegangen und deren Reproduktion geht bis heute mit ihren Fehlern auf ihn zurück.

So war der erste Vorstoß in die Katakomben für die Kunstforschung zunächst unfruchtbar. Neben dem kritisch gesichteten Material fehlte der Zeit ein sicheres Verfahren der Reproduktion und die Methode einer künstlerischen Bewertung. Obwohl befangen

6) Cod. Vat. Lat. 5409. — Macarius, *Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores*, Paris 1856, p. 2.

7) Nur einige Kopien von Zeichnungen de Winghes sind nach Wilpert auf drei Seiten des Codex G. 6 der Bibliotheca Vallicellana (fol. 10 sq.) auf uns gekommen.

8) Cabrol, *Dictionnaire*, Bd. 11, 2. „Bosio“. — Macarius a. a. O. p. 4.

9) Bosio, *Roma sotterranea, opera postuma compita e disposita da Giovanni Severani da S. Severino*, Roma 1632, mit einem Teil von Bosios Zeichnungen. 1651 erschien von Paolo Aringhi zu Rom eine lateinische Übersetzung einer im Jahre zuvor herausgekommenen reduzierten Quartausgabe. 1659 in Köln und Paris Nachdrucke, 1671 Kleiner Auszug in Arnheim.

10) Bilderkodex G. 6 Biblioteca Vallicellana, dort die übrigen nicht veröffentlichten Zeichnungen Bosios.

vom Dogma der Überlegenheit antiker Kunst, sah Winckelmann als erster die Aufeinanderfolge der Stile nur als Wechsel in der künstlerischen Form der Ideen, dessen Ursache zu erkennen eine der Aufgaben der Kunstgeschichte bilde. Sein Wort von der Entwicklung sollte langsam auch der christlichen Frühkunst zugute kommen. Doch was nach Bosio davon veröffentlicht wurde von Boldetti¹¹⁾, Bottari¹²⁾ und d'Agincourt¹³⁾ war so mangelhaft und zusammenhanglos, daß von der altchristlichen Kunst keine wahre Vorstellung entstehen konnte. F. X. Kraus gesteht „unter den Händen von Bosios Nachfolgern verschlechterte sich die Interpretation eher als daß sie sich verbesserte“. Über die Mängel und Fehler dieser Kopien hat J. Wilpert eine eigene Studie veröffentlicht¹⁴⁾. Dazu kommt, daß die Sucht nach Märtyrerreliquien rücksichtslos im 18. Jahrhundert manches zerstört hat, was unwiederbringlich verloren ist. Noch galt die christliche Kunst sowohl des Mittelalters wie erst recht die der Urkirche als wertloses Erzeugnis. Und obwohl Goethes Geist für Augenblicke vor dem Straßburger Münster in Entzücken geraten war, trotz der Stimmungsmache der Romantiker und dem Werben Görres zum Kölner Dombau, schrieb noch 1825 Münter in seinem Buch „Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen“¹⁵⁾ auf der ersten Seite, „. . . eine christliche Kunstgeschichte kann nicht mehr geschrieben werden . . .“ Und der sonst so feinfühlende Forscher Karl Schnaase weiß 1844 in seiner Geschichte der bildenden Kunst¹⁶⁾ nur von „unerfreulichem Verfall“ zu melden. Allerdings in der zweiten Auflage 1862 hatte er seinen Standpunkt wesentlich geändert.

11) M. A. Boldetti, Osservazioni sopra i cimiteri dei santi Martiri ed antichi Cristiani di Roma, Roma 1720.

12) G. Bottari, Sculture e pitture sacre estratte dei cimiteri di Roma, Roma 1737.

13) Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments, Paris 1823; Wilpert, D'Agincourts Katakombengemälde, Römische Quartalschrift, Bd. 4, P. 33 sq.

14) Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien, Freiburg 1891; derselbe, Zur Geschichte der alten Kopien der Katakombengemälde, Röm. Quartalschrift 1891, S. 284 bis 289.

15) F. Münter, Altona 1825.

16) K. Schnaase, Düsseldorf 1869—1879, ebenso W. Augusti, Handbuch der christlichen Archäologie, 1836.

Mehr als 200 Jahre waren vergangen, bis Bosio in Giovanni Battista de Rossi¹⁷⁾ einen kongenialen Nachfolger finden sollte. Er hat um die Mitte des 19. Jahrhunderts die christliche Archäologie als moderne kritisch-methodische Wissenschaft formuliert, um auf der Grundlage der monumentalen Reste des christlichen Altertums eine Synthese urkirchlichen Glaubenslebens zu schaffen. Als geistesgeschichtlicher Ausdruck christlicher Ideen fand hier die Frühkunst ihre systematische Einordnung. De Rossi konnte sich bei seinen grundlegenden und epochemachenden Untersuchungen nur nebenbei mit der Ausdeutung der Katakombenbilder befassen, aber um so glänzender sollte die Teilnahme an den kunstwissenschaftlichen Untersuchungen der Fachgelehrten in der Zukunft werden. Zu erwähnen ist noch die von R. Garrucci zur gleichen Zeit herausgegebene Gesamtgeschichte der christlichen Kunst in sechs Folianten, die auch heute als Inventarwerk ihre Bedeutung hat¹⁸⁾.

Der erste wertvolle Versuch, der christlichen Frühkunst näher zu kommen, war die Behandlung der Malereien unter archäologischen Gesichtspunkten, mehr im Sinn einer Denkmalskunde, die vor allem das Material zusammentrug und mit Hilfe der zustehenden Literatur den Bildsinn und unmittelbaren Ideengehalt zu erfassen suchte. Wenn wir heute auch tiefer in die christliche Urkunst eingedrungen sind, so scheint das Urteil Strzygowskis¹⁹⁾ über diese mehr historisch-philologische Methode entschieden zu hart und

17) Giov. B. de Rossi, *La Roma sotterranea*, 3 Vol. 1864—1877; vgl. ferner Anmerkung 1; ders., *Imagines selectae Deiparae Virginis in Coemeteris subterraneis udo depictae*, Roma 1863. Hierher gehört auch die ganz auf De Rossi fußende „*Rome souterraine*“ von P. Allard, die S. 275—456 die christliche Frühkunst behandelt.

18) R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato 1873—1880, Bd. 11, Katakombenfresken.

19) „Hatten sich früher nur einzelne auserlesene Geister aus innerem Drang der Kunstgeschichte zugewandt, sich ihren Weg vom Allgemeinen aus selbst bahnend, so kann das von nun an jeder, er muß nur die Methode vom Einzelnen und Westeuropa aus erlernt, die vorgeschriebenen Studien und Prüfungen gemacht haben. Die Begabung spielt keine ausschlaggebende Rolle mehr. Die Folge ist, daß Gelehrte Führer werden können, die alles eher als über Kunst mitzureden die Eignung haben. Sie sind sehr tüchtig im philologisch-historischen Handwerk und überschwemmen die Welt zeitlebens mit Schriften, die gewissenhaft in der Aufbringung des Arbeitsstoffes scheinen; aber von dem Augenblick an, in dem die Verfasser sich, um etwas von Kunst zu verstehen, in die Arme der Ästhetik werfen, werden sie für das Fach nahezu unfruchtbar.“ J. Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaften*, Wien 1923 S. 47.

ungerecht. F. X. Kraus²⁰⁾, der aus dem Kreis von Archäologen, die A. de Waal in Rom um sich gesammelt hatte, hervorgegangen war, hat im ersten Band seiner Kunstgeschichte mit intuitivem Blick die Grundlinien einer Kunstbetrachtung der urchristlichen Schöpfungen ausgesprochen, die ihm ästhetische Äußerungen der altchristlichen Seele sind und im engsten Zusammenhang mit der Kulturgeschichte stehen. Eine Reihe wertvoller Studien regte Professor Ficker²¹⁾ an, denen sich auch aus anderen Kreisen, so die Sammlung der Supplementbände der Römischen Quartalschrift²²⁾ und weitere Arbeiten²³⁾ anreihen lassen. Wenn auch die angewandte Methode vom kunstgeschichtlichen Standpunkt kein Ideal ist und in vielen Fällen auch bewußt andere Ziele erstrebt werden, so war doch auch für die Kunstgeschichte die Grundlage eines tieferen Eindringens geschaffen und wertvolle Vorarbeit geleistet.

Mit dem Streben einer inneren Erfassung der christlichen Frühkunst trennen sich die Wege der Fachgelehrten aus mangelnder geschlossener geistiger Einheit. Es war für die gesamte Kunstwissenschaft die Zeit methodologischer Versuche, oft nur Tastversuche, die nicht frei waren von Einseitigkeiten gegen die Ver-

20) F. X. Kraus, Die Kunst bei den alten Christen, Frankfurt 1868; ders., Die römischen Katakomben, Freiburg 1873; ders., Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen, Leipzig 1873; ders., Geschichte der christlichen Kunst, 1895.

21) J. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, Leipzig 1886; G. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst, 1897; O. Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums, 1897; K. Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, 1902; H. Lother, Der Pfau in der altchristlichen Kunst, 1929; J. Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu, 1910.

22) P. Markthaler, Die dekorativen Konstruktionen der Katakombendecken Roms, Röm. Quartalschr. 1927, Bd. XXXV, S. 53—113; F. Sühling, Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum, Röm. Quartalschr., 25. Suppl. 1930.

23) A. Hauck, Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst, Freiburg 1880; J. Liell, Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebäuerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben, Freiburg 1887; A. Heußner, Die altchristlichen Orpheusdarstellungen, Kassel 1893; H. Matthaei, Die Totenmahldarstellungen in der altchristlichen Kunst, Erlangen 1899; E. Hennecke, Altchristliche Malerei und altchristliche Literatur, Leipzig 1896; Weis Liebendorf, Christus- und Apostelbilder. Einfluß der Apogryphen auf die ältesten Kunsttypen, Freiburg 1902; A. Krücke, Der Nimbus und verwandte Attribute, Straßburg 1905; L. Clausnitzer, Die Hirtenbilder in der altchristlichen Kunst, Erlangen 1904; E. Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst, Straßburg 1909; V. Schultze, Christus in der Frühkunst, Festschrift Bulicev Zbornik, Zagreb, Split, 1924, S. 331; daselbst J. Sauer, Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst, S. 303 ff.

gangenheit. Auch an modernen mit Schlagworten belasteten Theorien fehlte es nicht ²⁴⁾).

Aus apologetisch-dogmatischen Gründen ²⁵⁾ begann J. Wilpert seine intensive Beschäftigung mit der Katakombenmalerei, der er die beste Kraft seines Lebens gewidmet hat. In „Ergebnisse und Erlebnisse“ ²⁶⁾ gibt Wilpert Rechenschaft über seine Forschungen und vor allem über seine Methoden. Seine große zweibändige Publikation ²⁷⁾, die zum ersten Male das gesamte Material bis zu seiner Zeit nach neuzeitlichen Grundsätzen veröffentlicht, ist um so wichtiger, da manche Bilder dem Untergang anheimfallen oder schon fielen, so daß sie in Zukunft nur noch auf Grund von Wilpersts Veröffentlichung beurteilt werden können. Der Herausgeber hat die chronologische Anordnung der Bildtafeln der topographischen vorgezogen, obwohl letztere objektiver gewesen wäre, da eine Reihe von Darstellungen nicht mit absoluter Sicherheit datiert werden kann ²⁸⁾. Im Textband hat Wilpert allgemeine Voraussetzungen zum Verständnis der Urkunst geschaffen und vor allem bei biblischen Szenen deren oft schwer erkennbaren Sinn und unmittelbare Bedeutung festgestellt. In seinem Streben, auch das veranlassende Motiv zu ergründen, fand Wilpert viel Gegnerschaft ²⁹⁾. Wenn auch der Symbolcharakter der Katakombenkunst heute allgemein angenommen ist, so stimmt V. Schultze ³⁰⁾ so wenig mit Wilpert überein

24) J. Strzygowski a. a. O. S. 35; J. Sauer, Wesen und Wollen, S. 3 f.

25) F. Hendrichs, Het christelijke Getuigenis der Catacomben, s' Hertogenbosch 1927, wurde von der holländischen Fachkritik stark angegriffen wegen zu einseitiger apologetischer Einstellung.

26) J. Wilpert, Ergebnisse und Erlebnisse im Dienste der christlichen Archäologie, Freiburg 1930.

27) J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg 1903, 2 Bde.: ders., Ein Zyklus christologischer Gemälde, Freiburg 1891; ders., Die Malereien in der Sakramentskapelle in der Katakombe des hl. Callistus, Freiburg 1897; ders. Le pitture dell'ipogeo di Aurelio Felicissimo presso il viale Manzoni in Roma, Atti d. Pontif. Acc. Rom. di Archeol., serie 3, vol. I, parte II. 1924, S. 1—42, mit farbigen Tafeln; ders., Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche, Freiburg 1892.

28) L. v. Sybel, Frühchristliche Kunst, München 1920, S. 7. Wirth, Römische Wandmalereien vom Untergang Pompejis bis Hadrian, Mittlg. d. Deutsch. Archäol. Inst. Röm. Abtlg. Bd. 44, 1929, S. 98 ff.

29) J. Wilpert, Prinzipienfragen der christlichen Archäologie, Freiburg 1889, gegen Schultze, Hasenclever und Achelis.

30) V. Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst, München 1895; ders., Die altchristlichen Bildwerke und die wissenschaftliche Forschung, Leipzig 1889; ders., Grundriß der christlichen Archäologie, München 1919, S. 78 f.

wie Achelis³¹⁾ und Hennecke³²⁾, die ebenfalls den Versuch machten, die Urkunst als Symbol einer Grundidee zu erweisen. Fünf und mehr Deutungen stehen sich bei manchem Bildtypus gegenüber. A. Hasenclever³³⁾ sieht in der Katakombenmalerei ursprünglich nur ornamentalen Schmuck, der erst später symbolisch umgedeutet wurde. Über die Oranten, die nach einem französischen Gelehrten sogar das Zentrum der christlichen Grabeskunst bilden, hat W. Neuß³⁴⁾ einen zusammenfassenden Aufsatz veröffentlicht mit reicher Literaturangabe der verschiedenartigsten Ausdeutungen. Als weiteres Beispiel fast unüberwindlicher Schwierigkeiten sei die berühmte Darstellung in der Kallistuskatakombe genannt, die einen dreibeinigen Tisch mit Brot und Fisch, daneben zwei stehende Personen zeigt³⁵⁾. In der Auslegung vieler Darstellungen wird wohl kaum je völlige Einigkeit erzielt werden. P. Styger³⁶⁾ in Warschau legt heute noch so ziemlich als der einzige den Zömeterialmalereien einen rein historisch-didaktischen Sinn bei und beklagt³⁷⁾ auf der Gegenseite den Mangel objektiver methodischer Untersuchungen³⁸⁾. Künstlerisch hält Wilpert die Katakombenfresken für einen Ausdruck des römischen Zeitstils, so daß das Wort Kunst nur noch in weiterem Sinne anwendbar ist, da diesen christlichen „Malereien“ die Weihe höherer Kunst fehlt. Gleich V. Schultze, der das schöpferisch Neue nur im Inhalt sieht, während der Leib dieser Kunst und ihre Form antik ist und mit der Antike deswegen zerfällt, ist Wilpert der Zeitmeinung über römische Kunst zum Opfer gefallen.

31) H. Achelis, Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst, Leipzig 1919: ders. in: Zeitschrift f. d. neutest. Wissensch. u. d. Kunde des Urchristen. 1911—1916 „Altchristliche Kunst“.

32) E. Hennecke vgl. Anm. 23.

33) A. Hasenclever, Der christliche Gräberschmuck, Braunschweig 1886.

34) W. Neuß, Die Oranten in der altchristlichen Kunst, Festschrift Clemen, Düsseldorf 1926, S. 130 ff. Dort auch die zahlreiche Literatur über Oranten zusammengestellt.

35) F. J. Dölger, Darstellung einer Totenspende mit Fisch auf einer Grabverschlußplatte aus der Katakombe Pietro e Marcellino in Rom, Antike und Christentum, Bd. 2, S. 95 ff.

36) P. Styger, Die altchristliche Grabeskunst, München 1927.

37) P. Styger, Der heutige Stand und die künftige Aufgabe der christlichen Archäologie, Schweizer Rundschau 1923 (Sonder-Abdr. S. 4).

38) P. Kirsch, Der Ideengehalt der ältesten sepulkralen Darstellungen in den römischen Katakomben, Röm. Quart. 1928, XXXVI. Bd., S. 1—21, gegen Styger.

Der Begriff der „Dekadenz“, der als abschließendes Urteil über die römische Geschichte durch Montesquieu und Rousseau in das Bewußtsein der Menschheit eingegangen war, hat als Geschichtsschau auch die Kunstbeurteilung weithin beeinflusst³⁹⁾. Daß auch in der römischen Kunst ein ursprünglicher Eigenwert gesehen wird, ist noch nicht allzulange her⁴⁰⁾.

Im Kampf um den Ideengehalt der christlichen Frühkunst wurde ihre Abhängigkeit von der Antike einseitig vertreten von Raoul Rochette⁴¹⁾ und Hasenclever⁴²⁾. Vor allem haben L. v. Sybel⁴³⁾ und neuestens M. Huggler⁴⁴⁾ auf religionsgeschichtlicher Grundlage ihre Untersuchungen mit Theorien belastet, die der Urkunst nicht gerecht werden. Für v. Sybel, der als Anhänger Harnacks⁴⁵⁾ die Urkirche als Synkretismus antiker Religionen sieht, als notwendiges Ergebnis und Schlußkapitel der Religionsgeschichte des Altertums, vollzog sich der Formablauf der Frühkunst ebenfalls nach inneren Gesetzen unabhängig vom Inhalt und den neuen Ideen, denen nach dem Prinzip *l'art pour l'art* keine Bedeutung bei der Gestaltung zukam. Dabei ist auch Sybel der Auffassung der Dekadenz der römischen Kunst, die sich auf absteigender Bahn bewege. Sybels Darlegungen sind nicht ohne Kritik geblieben⁴⁶⁾.

Hatten die seither genannten Forscher sich hauptsächlich mit dem vorhandenen römischen Material befaßt und unter archäologischen Gesichtspunkten tiefer einzudringen gesucht, so stellte

39) W. Rehm, *Der Untergang Roms im abendländischen Denken*, Leipzig 1930.

40) A. Riegl, *Stilfragen, Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamente*, Berlin 1893; ders., *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1904.

41) Raoul Rochette, *Sur l'origine des types imitatifs, qui constituent l'art du christianisme*, Paris 1834; ders., *Trois mémoires sur les antiquités chrétiennes*, Paris 1838/39.

42) A. Hasenclever, vgl. Anm. 33.

43) L. v. Sybel, *Christliche Antike*, Marburg 1906—1909; ders., *Das Werden christlicher Kunst*, *Repertorium f. Kunstwissenschaft* 1916, S. 118 ff. u. 1925, S. 140 ff. und S. 200 ff.; ders., *Frühchristliche Kunst, Leitfaden ihrer Entwicklung*, München 1920.

44) M. Huggler, *Mythologie der altchristlichen Kunst*, Straßburg 1929.

45) L. v. Sybel, *Christliche Antike*, Marburg 1906, 1. Bd., S. 11 u. 17.

46) J. Sauer, *Deutsche Literaturzeitung* 1909, S. 2118 ff. u. 2883 ff.

J. Strzygowski⁴⁷⁾, fußend auf Bayet⁴⁸⁾ und Kondakow⁴⁹⁾ zum ersten Male energisch die Frage nach dem eigentlichen Ursprung der Frühkunst, da diese Erkenntnis auch zur tieferen Erfassung der künstlerischen Qualitäten führen sollte. Diese auf ethnologischer Grundlage beruhende Kunstbetrachtung rollte neue Probleme der christlichen Frühkunst auf. Wie Darwin ein Entwicklungsgesetz für die Biologie aufgestellt hatte, das ermöglichte, kausale Zusammenhänge der Lebensvorgänge zu verstehen, so sollte die Kunstwissenschaft⁵⁰⁾ aus den spärlichen prähistorischen Resten die Wesenszüge der Urkunst einzelner Völker und die Kausalzusammenhänge im Vergleich mit der Gesamtkunst der Menschheit erfassen. Es war ein Überstrahlen der Naturwissenschaft und des Wirkens der großen Geographen des vergangenen Jahrhunderts wie A. v. Humboldt auf die Kunstforschung, welche den Blick auf das Weltganze zu lenken begannen. Damit mußte auch die Kunstbetrachtung den Mittelmeerkreis, der seither als geschlossene Einheit gesehen worden war, auflösen und zur Erkenntnis des Wesens einer Kunstepoche den vergleichenden Blick auf die Kunstproduktion der gesamten Menschheit richten. Strzygowski lehnt Rom als schöpferisch tätigen Kunstkreis überhaupt ab. Zum Beweise seiner These drang er immer tiefer in den Osten ein⁵¹⁾, um schließlich zu den Höhen des Altaigebirges hinaufzusteigen und die Arierstämme des Iran als die schöpferische Macht der Urkunst des Christentums anzuerkennen. Die entscheidenden Momente sind nach ihm Rasse, Volk und Wirtschaft, religiöse Ideen bilden als Erreger nur eine untergeordnete Rolle. Da die römisch-christliche Frühkunst rhythmisch ornamentaler Art ist, mit flächiger Behandlung des Hintergrundes, so kann ihre Geburtsstätte nur in der völkischen Abgeschlossenheit einer arischen Heimat

47) Am besten orientiert über Strzygowski's Auffassung, die sich gewandelt hat, der zusammenfassende Artikel „Altchristliche Kunst“ in dem Sammelwerk „Die Religion in Geschichte und Gegenwart“, Bd. 1, S. 381.

48) Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient jusqu'à la querelle des Iconoclastes, Paris 1879.

49) Kondakow, Les émaux byzantins, collection de M. A. W. Zwénigorodskoi, Frankfurt 1892.

50) J. Strzygowski, Krisis a. a. O. S. 6.

51) J. Strzygowski's Werke: Orient oder Rom, 1901; Kleinasien, ein Neuland der Kunst, 1903; Mschatta, 1904; Amida 1910; Die Baukunst der Armenier und Europa, 1918; Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 1920; Asiens bildende Kunst, 1930; ferner zahllose Artikel in Zeitschriften.

liegen. Strzygowski sieht darin ein Positives. Die arische Geometrisierung ist das Anzeichen einer neuen Gesundung, ist der Keim einer aufsteigenden Linie, die arischer Schöpferkraft ihr Dasein verdankt, die das ganze Mittelalter wachruft und darüber hinaus wirksam ist bis auf Bramante und Vignola. Nach J. Sauer⁵²⁾ und W. Neuß⁵³⁾ entspricht der Denkmalsbefund den Angaben Strzygowskis nicht. Außer im Boden der römischen Campagna ist nirgends für die ersten drei Jahrhunderte ein christliches Denkmal erhalten, womit jedoch nicht widerlegt ist, daß die Fülle des Materials nichts beweist für die Priorität anderer Stätten, wo nur mangelhafte Funde zutage gefördert wurden. Doch haben E. Herzfeld⁵⁴⁾, v. Guyer⁵⁵⁾ und F. Macler⁵⁶⁾ an Strzygowskis Untersuchungen starke Kritik geübt, die an manchen seiner Thesen berechnete Zweifel aufkommen lassen. Trotz allem und trotz der unberechtigten Schärfe gegen anders gesinnte verdiente Forscher⁵⁷⁾ wird eine künftige frühchristliche Kunstgeschichte viele Anregung durch Strzygowskis Untersuchungen empfangen.

Unterstützt und ergänzt wurden seine Arbeiten von A. Baumstark⁵⁸⁾, O. Wulff⁵⁹⁾, der auf Ainalow⁶⁰⁾ fußt, und durch C. M. Kauf-

52) J. Sauer, *Wesen und Wollen* S. 4.

53) W. Neuß, *Die Kunst der alten Christen* S. 17.

54) E. Herzfeld, *Orientalische Literaturzeitung* 1911, Sp. 397; ders., *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1919.

55) v. Guyer, *Repert. für Kunstwissenschaft* XXXV, S. 483; vom selben Verfasser daselbst XXXVIII, S. 193 ff.

56) F. Macler, *L'Architecture arménienne et ses rapports avec l'art syrien, Syria* 1920, Fasc. 4.

57) J. Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaft*, S. 273: „... Die Vergewaltigung der Denkmäler im Sinne der römischen Kirche, wie sie zum Beispiel am auffallendsten heute noch Mons. Wilpert vornimmt, ist also eine doppelte, insofern als zum Mißverstehen der Entstehungszeit auch noch kommt, daß der Pfaffe von heute mit seiner scholastischen Spitzfindigkeit über Dinge herfällt, die oft nicht einmal mit einem Kunstwillen etwas zu tun haben“.

58) A. Baumstark, *Bild und Lied des christlichen Ostens*, Festschrift Clemen, Düsseldorf 1926, S. 168 ff.; ders., *Oriens christianus*, Rom; ders., *Der Kampf um die Orienthypothese in der christlichen Kunst*, *Hist.-pol. Blätter* CL-II, S. 737 ff. u. 843 ff.

59) O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1913, Bd. I., S. 14 ff.; ders., *Repert. f. Kunstwissenschaft* XXXIX, S. 123; XXXIV, S. 281 ff.; XXXV, S. 193 ff.

60) D. Ainalow (russisch), *Die hellenistische Grundlage der byzantinischen Kunst*, St. Petersburg 1900; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1910; M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911.

mann⁶¹⁾, welcher für den orientalischen Ursprung der römischen frühchristlichen Typen eine von dem Franzosen Le Blant⁶²⁾ vertretene Meinung weiter ausführt. Danach konnten nur solche Typen Symbol und volkstümlich werden, die durch die alten Liturgien des Osten dazu geprägt und dem Volke als solche schon nahegebracht waren. Die ältesten Katakombenmalereien sind nur ein trübes Bild der schöpferischen alexandrinischen Kunstblüte, bis in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts die Kunst Vorderasiens in Rom auftritt und die Typen und Bildinhalte stark vermehrt. Diese künstlerische „Los von Rom“-Bewegung vertritt heute auch H. Leclerq in den Artikeln des Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie⁶³⁾.

Der Versuch H. Glück's, „Die christliche Kunst des Ostens“⁶⁴⁾, ist eine geistvolle, aber darum noch nicht bewiesene Analyse, die leider die römische Frühkunst völlig außeracht läßt und zu wenig mit den ersten Gegebenheiten rechnet. Ebenfalls eine östliche Lösung gibt Kömstedt⁶⁵⁾, der sich auf die vor einigen Jahren in Dura-Europos⁶⁶⁾ am Euphrat entdeckten heidnischen Wandgemälde bezieht, die schon um Hundert nach Christus dort die Grundlage der jungen christlichen Kunst gewesen sein sollen. Wesentlich Neues hat er zum Problem der Frühkunst nicht beigetragen.

Dagegen hat M. Dvorák⁶⁷⁾ eine neue Frage zur Diskussion gestellt durch seine Behauptung, daß die christliche Frühkunst der heidnischen diametral entgegengesetzt sei. Die groben und harten Formen der Katakombenfresken sind nach ihm neue malerische Qualitäten, während andere der zeitgenössischen Malerei dafür unterdrückt wurden. Neu ist nach ihm das Verhältnis zur Grundebene, das Fehlen jeder kubischen Wirkung, Verkürzungen werden vermieden und die Körperlichkeit wird auf ein Minimum ein-

61) C. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie, Paderborn³ 1922, S. 248—410.

62) Le Blant, Verzeichnis seiner Hauptschriften in den Mélanges d'archéologie et d'histoire 1897; ders., Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, Paris 1878, ist für die Deutung altchristlicher Denkmäler grundlegend.

63) H. Leclerq, Manuel d'archéologie chrétienne, Paris 1907, II. Bd., S. 164 ff.

64) H. Glück, Die christliche Kunst des Ostens, Berlin 1923.

65) Kömstedt, Vormittelalterliche Malereien, Augsburg 1929.

66) J. H. Breasted, The Oriental Forerunners of Byzantine Painting, Chicago 1923, mit farbigen Tafeln.

67) M. Dvorák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924.

geschränkt. Die weltliche Orientierung ist in der Form aufgegeben und neue Gesinnungs- und Gefühlswerte haben die zeitgenössischen heidnischen verdrängt. Dvorák starb, ehe er seine Darlegungen weiterführen konnte. Fast im gleichen Sinne faßt Ildefons Herwegen⁶⁸⁾ die Katakombenmalerei auf, die ihm der Keim zur objektiven, nur aus dem Mysterium lebenden Kunst ist, die sich im byzantinischen Osten weiterentwickelt und erhalten hat. Wie rein formal der Zusammenhang mit dem Mysterium hergestellt wird, ist aus der Darlegung nicht zu ersehen, während für den Westen damit der Zusammenhang mit der urkirchlichen Kunsttradition aufgehoben wird. Ob mit Recht?⁶⁹⁾

* *
*

Die immer mehr sich anhäufende Literatur über die christliche Urkunst ist typisch für unsere Zeit in der Arbeitsleistung und Intensität, aber auch in der Gegensätzlichkeit der Meinungen, die sich dabei offenbart. Zumindest ist die Frage nach der Ursache dieser Gegensätze berechtigt. Der Vorwurf, der einseitig manchem christlichen Archäologen gemacht wurde, als mangle die Zuverlässigkeit und Objektivität infolge weltanschaulicher Beeinflussung⁷⁰⁾, gilt sicherlich manch kunstkritischer Beurteilung der Zömeterienmalerei, die unter dem Einfluß vorgefaßter Meinung gegenüber der Urkirche stand. Jedenfalls, eine objektive, systematische, stilkritische Untersuchung der christlichen Frühkunst fehlt bis heute. Die vielbesprochene Frage nach dem Ursprung ist wertvoll, aber nicht von so ausschlaggebender Bedeutung, selbst wenn die Elemente vom Osten importiert sind. Was Rom liefert, ist doch nur Spiegelbild seines Geistes, so gut wie die deutsche Renaissance trotz ihrem italienischen Ursprung ihr Eigentümlichstes ohne Italien geschaffen hat.

Im Grunde stehen sich heute zwei Urteile gegenüber. Entweder ist das Abweichende in der Zömeterienmalerei aus rein praktischen, mit der Kunstausübung zusammenhängenden Umständen zu erklären, die durch die anderen Lichtverhältnisse bei künstlicher

68) I. Herwegen, Kunst und Mysterium, Münster 1929.

69) J. Sauer, Wesen und Wollen, S. 10.

70) L. v. Sybel, Frühchristliche Kunst, München 1925, S. 4, Anm. 1.

Beleuchtung bedingt sind oder aber die Veränderung der Ausdrucksform ist die Folge einer inneren Entwicklung, die ein anderes Sehen und Werten der Welt veranlaßte; dann läge bereits der Keim einer neuen Kunst im Prinzip vor⁷¹⁾. Die Lösung dieses Problems setzt die Klärung einer Reihe schwieriger Fragen voraus.

Nach heutigem Prinzip, den nationalen Typ der Phantasie, die Eigenart der Vorstellungsweise und des Sehens als Hilfskonstruktionen zur Kunsterklärung heranzuziehen⁷²⁾, muß die römisch-christliche Frühkunst mit der gesamten zeitgenössischen⁷³⁾ Kunstproduktion, auch der heidnischen des Abend- und Morgenlandes, verglichen werden. Strzygowski hat ein Großteil des östlichen Materials veröffentlicht, Marconi⁷⁴⁾ und L. Curtius⁷⁵⁾ haben die Fresken Pompejis neuerdings eingehend behandelt und auch die Malereien der jüdischen Katakombe unter der Villa Torlonia⁷⁶⁾ zu Rom sind jetzt herausgegeben, ebenso die Dekorationen der heidnischen Basilika der Porta Maggiore⁷⁷⁾. Zur Zeit untersuchen v. Kaschnitz,

71) H. Jordan, Gibt es eine altchristliche Kunst? in: Geschichtliche Studien.

72) A. Weese, Typenwanderung und Typenschöpfung, Festschrift Clemen, Düsseldorf 1926; daselbst W. v. Bissing, Altchristliche Wandmalerei aus Ägypten, S. 181; H. Wöfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München⁷ 1929.

73) E. B. Smith, Early Christian Iconography, Princeton 1918; M. Dalton, East Christian Art, Oxford 1925; Fr. Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen, Wiener Jahrb. f. Kunstgesch. 11, 1923, S. 63 ff., leidet an Einseitigkeiten in der religionsgeschichtlichen Grundlage; R. Paribeni-J. Wilpert, Un edificio sotterraneo di tarda età imperiale presso la via salaria, in Att. d. Pontif. Acc. Rom. di Archeol., Rendiconti, Vol. II, 1923—1924, S. 45—82.

74) P. Marconi, La Pittura dei Romani, Roma 1929.

75) L. Curtius, Geist der römischen Kunst, in: Die Antike, 1928, S. 188 ff.; ders., Die Wandmalereien Pompejis, Leipzig 1930; ältere Werke: A. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalereien in Pompeji, Berlin 1882; F. Wickhoff, Römische Kunstgeschichte in der ersten Kaiserzeit, Wien 1895; A. Heubner, Die altchristlichen Orpheusdarstellungen, Kassel 1893; ferner Hartel-Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien 1895. Die Einleitung ist eine der wichtigsten Arbeiten über die Geschichte der spätantiken und altchristlichen Kunst. O. Marucchi, Un singolare Gruppo di antiche Pitture nell'Ipogeo del Viale Manzoni, in Nuovo Boll. di Arch. crist. 1921, S. 83 ff.; W. Rother, Heidnisches in altchristlicher Kunst und Symbolik, in: Festgabe Albert Ehrhard zum 60. Geburtstage, Bonn 1922, S. 381—406.

76) Beyer-Lietzmann, Die jüdische Katakombe der Villa Torlonia zu Rom, Leipzig 1930.

77) E. Strong, N. Jolliffe, The Stuccoes of the underground basilica near the Porta Maggiore, in: The Journal of Hellenic Studies, 1924, S. 65—111. H. Lietzmann, Der unterirdische Kultraum von Porta Maggiore in Rom, S. 66. Vorträge der Bibliothek Warburg. 1. Teil 1924, S. 66 ff.

Bianchi-Bandinelli und E. Josi die originalen Werte der römischen Kunst bis in die etruskische Epoche; das Ergebnis wird maßgebende Punkte auch für die christliche Frühkunst festlegen. Nicht zuletzt seien die jüdischen Miniaturzeichnungen genannt, die nach E. Josi auf die ältesten christlichen Bildtypen eingewirkt haben!

Eine Schwierigkeit auch für die Kunstgestaltung bietet die zweifelhafte Haltung kirchlicher Persönlichkeiten gegenüber dem Bilderschmuck. Denn konnte ein Bekenntnis, in dem die Berechtigung der Kunst doch gelegentlich umstritten war⁷⁸⁾, schon so zeitig zu einer eigenen Stilistik kommen? Während Kômstedt behauptet: „Bei solcher Umwertung der praktischen Raum- und Zeitanschauung konnte auf die Dauer keine menschliche Äußerung im alten Sinne mehr verstanden werden“.

Damit kommen wir zur letzten Frage: Hat das Christentum die Idee des Menschen mit wesenhaft neuen objektiven Werten gefüllt, dann mußte auch seine bildnerische Form eine andere werden. Wir haben ein antikes Menschenideal, das den Wesenskern des Natürlich-Menschlichen zum Ausdruck bringt. Darin liegt eine Hingabe an die Welt Dinge, die objektivem Denken entspricht, ein Erleben des Kosmos, dem künstliche Sehnsüchte und Stimmungen fremd sind. Hat auch die christliche Frühkunst eine neue Form des Menschen geschaffen, der auf der Erde stehend und über den unendlichen Abgrund zum christlichen Himmel emporwachsend eine geschlossene Einheit bleibt? Wo ein neues Prinzip zum Durchbruch kommt, muß es das Vielfältige zu neuer Ordnung, zu wesentlicher Gliederung und neuer Form bringen. Gibt es in der christlichen Kunst einen „klassischen“ Menschentyp, dessen Form das wesenhaft neue Sein des christlichen Lebensinhaltes ausdrückt? Sind Antike und Christentum nur Geschichtsperioden oder darüber hinaus Arten, die Welt zu bewerten, wahrhaft neue Weltanschauungen und Weltordnungen? Wo und wann hat die formale Veränderung der Kunstsprache begonnen? Wenn, wie es möglich ist, die Synode von Elvira mit ihrem „Kunstparagraph“ vor 312 lag, kann damit für Spanien wenigstens eine überirdische Kirchenmalerei der Verfolgungszeit angenommen werden, die uns verloren gegangen ist? Hatte sie vielleicht schon

78) W. Elliger, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten, Leipzig 1930, S. 34, dort auch Literaturangabe; A. Knoepfler, Der angebliche Kunsthaß der ersten Christen, in: Festschrift der Görresgesellschaft f. G. V. H. S. 1913, S. 41.

Formen, die nicht mehr auf uns gekommen sind? Oder sind Bilder von dort in die Grabesräume gewandert?

Eine weitere Schwierigkeit liegt darin, daß die Lebensläufe der Künstler im Dunkel liegen wie die Katakombengänge, in denen sie gearbeitet haben. Kein künstlerisches Genie hebt uns, die Ausdruckskraft seiner Zeit in seinen Werken zusammenfassend, auf höchste Gipfel empor, damit wir in einem Blick die geistige Welt der jungen Kirche im Bilde überschauen können. Hier spricht nur die Seele (des Volkes in primitiver Form ⁷⁹⁾). Die Werke der Frühkunst sind sanft geschweifte Höhen, über die wir wandern, ohne je das Ganze auf einmal zu sehen oder zu fassen, weit hingelagerte Hügel, die wir mühsam absuchen, um die Grenzen des ästhetischen Wollens und künstlerischen Könnens abzustecken, um über die Ebene des historischen Lebens hinaus bis zu den Tiefen des geistigen Seins vorzudringen, um aus sichtbarer Form das unsichtbare Geistesbild jenes Lebens zu erfassen, das der Herrschaft von Raum und Zeit entzogen jenseits aller Entwicklung liegt.

79) V. Schultze, Die Katakomben, Leipzig 1882, S. 94.