

332. „G. ter Borch zugeschrieben, Herrenbildnis.“ Vielleicht Ludolf de Jonghe.
 349 und 355. „Aelbert Cuyp, Landschaft.“ Beide Bilder stammen von einem derben Nachahmer.
 409. „Pieter de Hooch, Die junge Mutter“ (Slg. Ashcroft). Von J. van Gelder Hoogstraaten zugeschrieben, doch sicher von P. de Hooch.
 462. „Pieter de Hooch, Familiengruppe.“ Nach van Gelder eher E. H. v. d. Neer. Bestimmt ein spätes und schlechtes Bild von P. de Hooch.
 571. „Jan Steen, Kinder mit einer Katze spielend.“ Alte Kopie.
 629. „Rembrandt-Schule, Knabenporträt.“ Ein charakteristischer Hoogstraaten.

Eduard Plietzsch

REZENSIONEN

Spätantike und Byzanz. Neue Beiträge zur Kunst des ersten Jahrtausends n. Chr. (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie, 1. Halbband.) Baden-Baden 1952, Verlag für Kunst und Wissenschaft. 192 S., 52 Abb.

Die „Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie“ haben sich die Aufgabe gestellt, „die dunklen Jahrhunderte des frühen Mittelalters im Rahmen der Geschichte und Kirchengeschichte zu erforschen, am Problem einer neuen Epochen-einteilung sowie an der Einordnung des ersten Jahrtausends in die allgemeine Kunstgeschichte mitzuarbeiten und endlich die mittlere und neuere Kunstgeschichte vom Gesichtspunkt des ersten Jahrtausends aus mit revidieren zu helfen.“ Gedacht ist dabei an eine lockere Folge von Erscheinungen; Aufsatzbände und Monographien sollen hier ebenso ihren Platz haben wie Kongreßberichte und Corpora.

Der vorliegende Aufsatzband ist im wesentlichen aus der Mainzer Tagung Pfingsten 1950 hervorgegangen; infolgedessen überwiegen Grabungs- und Forschungsberichte. Manches von dem dort Vorgetragenen war inzwischen anderweitig veröffentlicht und wurde gegen einen anderen Beitrag ausgetauscht, anderes ist in der Zwischenzeit durch größere Publikationen bekannt geworden. Den größten Raum nimmt die Architekturforschung ein. J. Lassus berichtet über den Einfluß der Liturgie auf den syrischen Kirchenraum, K. Erdmann über Feuerheiligtümer und ihren Einfluß auf den byzantinischen Kuppelbau, C. Cecchelli über Kuppelbauten als Bild des Himmels, H. Hörmann über die Grabungen in der Johanneskirche in Ephesos, A. v. Gerkan über St. Gereon, Th. Kempf über Trier, R. Egger über österreichische Grabungen, H. Vettors über ein spätantikes Dorf in Bulgarien. Probleme der Sarkophagplastik behandeln G. Bovini und F. Benoit, der Elbenbeinplastik R. Delbrueck und J. Porcher. F. Gerke behandelt eine neugefundene Grabkammer in Pécs und ihre Malereien, M. Simon die Malereien in jüdischen Synagogen. Es ist nicht möglich, die Fülle des hier Vorgelegten auch nur andeutend zu besprechen. Dagegen verlangt ein programmatisch an die Spitze gestellter Beitrag von K. M. Swoboda „Über die Stilkontinuität vom 4. zum 11. Jahrhundert“ einige Anmerkungen.

Swoboda sieht das Gemeinsame dieser Zeit einmal in der Vorherrschaft eines „magischen“ Denkens, ein Begriff, den er A. Riegl entlehnt. Aber auch formgeschichtlich möchte er in der Kunstgeschichte dieser Zeit einen großen Gesamtablauf erkennen mit Vorbereitung, Rückschlag, Klassik, Manierismus, reformerischer Rückbesinnung auf die klassischen Grundlagen der Epoche und Spätstil. Dabei sind unter Klassik die Denkmäler des 6. Jh. verstanden, unter Manierismus die des 7. und 8. (genannt sind die Denkmäler der Westgoten in Spanien, Cividale, Germigny-des-Prés, die koptische Kunst, die Mosaiken von S. Venanzio und der Sophienkirche in Saloniki). Die reformerische Rückbesinnung auf die Klassik würde dann die karolingische resp. (in Byzanz) die makedonische Kunst umfassen.

Gegen beide Thesen wird man allerdings ernsthafte Bedenken erheben müssen. Es kann hier nicht der ganze Begriffsbereich des Magischen untersucht werden, seine Übertragung auf die Spätantike ist — abgesehen von gewissen Unterströmungen — einer fortschreitenden Religionswissenschaft immer fragwürdiger geworden. Um so mehr nimmt es Wunder, daß er hier auf die Kunstwissenschaft angewandt werden soll. Sw. beruft sich zur Stützung seiner These auf eine Reihe von Beispielen. „Mit Recht wurde meines Erachtens darauf hingewiesen, daß in den Kirchenbau unserer Epoche eine Höhlenmagie hineinwirkt: die Neigung zur Kuppelkirche, zur vollen Einwölbung, zur steinernen Massigkeit der Baustruktur und zur Abgeschlossenheit des Binnenraumes.“ Dem widerspricht nun aber das gut bezeugte Erlebnis der Zeitgenossen, die in der Kuppel immer wieder ein Bild des Himmels finden wollen, und zwar nicht nur wegen ihrer Form, sondern gerade wegen ihrer Schwerelosigkeit. Sie erscheint ihnen wie am Himmel aufgehängt, unter ihr ist „nichts zu erblicken, da frei darunter die Luft sich verbreitet“ (Paul. Silent). Zu dem gleichen Resultat wird aber auch eine unbefangene Analyse der Denkmäler kommen. Sie wird gerade bei den klassischen Denkmälern des Wölbebaues feststellen müssen, daß man die durch die weiten Kuppelkonstruktionen notwendig gewordenen größeren Mauermassen künstlerisch zu überwinden, ja zu negieren sucht. Wer einmal in der Sophienkirche gestanden ist, wird immer wieder die unwahrscheinliche Leichtigkeit des tragenden Gerüsts und die Durchsichtigkeit aller Wandflächen sowohl in der Begrenzung des Kuppelquadrates wie in der Außenmauer bewundern, gar nicht zu sprechen von der unendlichen Leichtigkeit, die die wagerechten Fensterringe am Kuppelfuß den Halbkuppeln und vor allem der Mittelkuppel geben. Erinnerung sei auch an die Ausweitung des Mittelraumes durch halbkreisförmige Konchen in Bosra, Apamea, Djerash, Antiochien und, in höchster Vollendung, in S. Vitale. Nicht Abgeschlossenheit des Binnenraumes, sondern gerade Auflösung der Raumgrenzen sind das Charakteristicum der Zeit. Und ebenso fehlt mir der Gedanke an eine Magie des Bildes. Sicher spielt er eine Rolle in den volkstümlichen Anfängen der Bilderverehrung, aber gerade dagegen richtet sich doch die Reaktion des Bilderstreites. Theodor Studita wird man mit derart vereinfachenden Vorstellungen sicher nicht gerecht. Und schließlich, das oft wiederholte Wort von der Magie der Farbe gibt zwar den etwas konfusen Eindruck des modernen Beschauers

wieder, dürfte aber kaum dem antiken Empfinden entsprechen. Für den antiken Menschen enthält etwa Gold einen höchst rationalen Aussagewert. Als Farbe des Lichtes bezeichnet es den Dargestellten (etwa den vergoldeten Caligula im Vatikan oder das vergoldete Heiligenbild) als ein Wesen höherer Ordnung. Und der Goldgrund der Mosaiken erhebt die Dargestellten in die Sphäre einer jenseitigen Wirklichkeit, nicht anders als Palmen oder Paradieseströme. Von einer magischen Wirkung vermag ich hier nichts zu sehen.

Wichtiger noch für das Verständnis des ersten Jahrtausends ist die These von seiner formgeschichtlichen Einheit mit klassischem Höhepunkt, Manierismus und reformerischer Rückbesinnung auf die Klassik. Nun ist es immer etwas Mißliches um eine derartige Übertragung fest umschriebener Begriffe auf ein fremdes Material; sie verlieren fast immer ihren klaren Gehalt. Erinnert sei nur an die Problematik der mannigfachen Renaissancen. Immerhin mögen sie als Hilfsbegriffe ihren Wert haben, so wenn wir von klassischen Höhepunkten oder einem antiken Barock sprechen. Aber bedenklich ist es, wenn sie zu einer Mißdeutung der Tatsachen führen, und das ist hier geschehen. Sw. möchte in der Kunst des 5. Jh. einen antithetischen (im Sinne Hegels) Rückgriff auf Vorkonstantinisches sehen. Als Beispiel wird Syrien genannt mit Rücksicht auf die „plastische Gliederung des Außenbaues“. Wenn syrische Kirchen des 5. Jh. den Außenbau stärker betonen, als es im Westen üblich ist, so folgen sie darin nur einer landschaftlichen Tradition, die auch in konstantinischer Zeit nicht abgerissen war; man denke an die Reste der Grabeskirche im russischen Kloster. Konstantinische Architektur besteht — wie ja auch sonst aus den Quellen hervorgeht — eben nicht nur aus St. Peter. Aber auch für den Westen würde ich eine solche Charakteristik nicht annehmen. Man kann sich keinen größeren Unterschied vorstellen, als er zwischen den Thermensälen und Nischenrundbauten vorkonstantinischer Zeit auf der einen Seite und den dünnschaligen, flachgedeckten Räumen von S. Sabina und Stefano rotondo auf der anderen besteht. Und ebenso ungenügend scheint mir die Charakteristik des „Manierismus“: additive Zerteilung und Staffelung des Raumes. Man braucht nur einmal die Irenenkirche des 8. Jh. mit der des 6. zu vergleichen oder einen originalen Bau der Zeit wie die Sophienkirche in Saloniki zu betrachten, um das Verfehlte einer solchen These zu sehen. Die seitlichen Schildwände unterhalb der Kuppel werden herausgerückt, die Emporengeschosse verschwinden oder werden mit dem Umgängen nach außen verschoben. Gerade die Durchdringung der seitlichen Räume durch den zentralen Kuppelraum und ihr allmähliches Aufgehen in diesem ist das Ziel der Entwicklung. Im Westen fällt Italien, das in der Frühzeit Träger der Entwicklung gewesen war, aus; nach Sw. wirkt hier die voraufgehende Stufe der Klassik weiter. Bleiben für den Manierismus die in sich wenig zusammenhängenden Randgebiete: Spanien, Cividale, England, Germigny-des-Prés.

Fällt es hier schon schwer, Gemeinsames zu sehen, so ist es fast unmöglich bei der Kunst der Folgezeit. Nach dem Schema Thesis-Antithesis ist sie charakterisiert durch einen reformerischen Rückgriff auf die Klassik. Aber läßt sich das Karolin-

gische wirklich noch als Glied einer großen Gesamtentwicklung verstehen, die von den Denkmälern der Spätantike mit innerer Logik zur karolingischen Kunst führt? Handelt es sich nicht doch viel mehr um eine künstliche Neuknüpfung, für die die Spätantike nicht viel mehr als Material ist, wobei die Auswahl mindestens so stark von politischen Überlegungen bestimmt ist als von künstlerischen. Ganz zu schweigen davon, daß der Rückgriff sehr viel stärker auf das Konstantinische und Theodosianische erfolgt als auf die „Klassik“ des 6. Jh. Prinzipiell verschieden ist der Weg, den die Entwicklung im Osten geht. Von der Kunst des 6. Jh. führt hier eine gerade Linie über Nikäa, Saloniki (Sophienkirche) und Ankara, über Nea und Kalender zur Myreleionkirche und Fenari Isa. Komplizierter liegen die Verhältnisse in der Mosaik- und Buchmalerei, wo der Bilderstreit die Fäden weitgehend zerrissen hatte. Aber als man sie in makedonischer Zeit neu zu knüpfen beginnt, da sind es doch — sehr im Unterschied zum Westen — die Denkmäler der eigenen Vergangenheit, an die man neu anknüpfen kann. Der endgültige Bruch zwischen Osten und Westen besiegelt auch auf künstlerischem Gebiet das schon seit Jahrhunderten immer stärker fühlbare Auseinanderklaffen der beiden Reichshälften. Von einer gemeinsamen Geschichte kann in der Folge nicht mehr die Rede sein. Sie wird durch die gelegentlichen Übernahmen byzantinischer Vorbilder in die abendländische Kunst ebenso wenig wiederhergestellt wie durch die westliche Politik eines Manuel. Die ganze Problematik aller Geschichtskonstruktionen wird hier sichtbar; sie tun der Fülle des geschichtlichen Werdens dem Schema zuliebe Gewalt an; wirkliche Erkenntnisse sind auf diesem Wege nicht zu gewinnen.

Johannes Kollwitz

ELLEN J. BEER, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne*. Benteli Verlag, Bern 1952. 80 S., 1 Farbtafel, 65 Abb. (davon 22 Strichätzungen im Text).

Der äußere Buchtitel von Ellen Beers Untersuchung des Rosenfensters der Kathedrale von Lausanne gibt keine exakte Vorstellung von dem Buchinhalt; denn man wird unter den Tafeln außer der Gesamtansicht der Rose nur eine farbige und sechs schwarz-weiße Abbildungen von Einzelfeldern finden, also nur einen Bruchteil der Scheiben. Man muß den Untertitel („... und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters“) beachten und das Vorwort vom Herausgeber H. R. Hahnloser und von der Verf. lesen, um zu erfahren, daß es sich hier um eine Art Ergänzungsband zu der erst geplanten Edition der Schweizer Glasmalereien des Mittelalters im Rahmen des „Corpus Vitrearum Medii Aevi“ der Unesco handelt.

Dieses Buch ist aus einer Berner Dissertation hervorgegangen und beschäftigt sich mit den stilgeschichtlichen und kunstgeographischen und vor allem ausführlich — und hierin wohl recht erschöpfend — mit den ikonographischen Problemen, die mit der Rose von Lausanne zusammenhängen. Wahrscheinlich wurde sie von Peter von Arras 1231—35 geschaffen, schon 1235 hat Villard die Rose gezeichnet; stilistische Beziehungen bestehen zu den Farbfenstern von Laon, Soissons und St. Yved von Braine. Zum Vergleich abgebildet ist hier die Maria der Wurzel Jesse, die Louis Grodecki als