

Werk

Titel: Schmarsow, August: Der Kuppelraum von Santa Costanza in Rom und der Lichtgaden al...

Autor: Lichtenberg, Reinhold von

Ort: Berlin

Jahr: 1905

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487748506_0001 | log133

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

die Veröffentlichung, trotzdem sie gar zu unwissenschaftlich auftritt, Nutzen stiften.

Friedländer



Italienische Kunst.

Fritz Knapp, Andrea del Sarto und die Zeichnung des Cinquecento. Halle a. S. 1905. Wilhelm Knapp. 15 S., 8°. Mk. —,80.

Knapp, dessen verdienstvolle Monographien über Piero del Cosimo und Fra Bartolomeo uns viele wichtige Aufschlüsse und manche feine Beobachtungen über die Florentiner Malerei um die Jahrhundertswende gegeben haben, spricht sich in dieser Antrittsvorlesung kurz über den vielleicht interessantesten Zweig des damaligen Kunstschaffens aus, die Handzeichnung. Während der Quattrocentist in seinen Zeichnungen meistens Einzelheiten, vor allem Bewegungsmotive fixierte, geht Leonardo dazu über, die Bewegungslinien verschiedener Figuren zusammenzufassen und zu einem Ganzen zu einigen. Leonardo spricht sich also mit Vorliebe in Kompositionsskizzen aus. Ihm folgen Fra Bartolomeo und Raffael. Auch nach der plastischen Seite hin ist Leonardo für die Zeichnung bahnbrechend. Maler-Bildhauer wie er und Lorenzo di Credi brauchten an Stelle der flüchtigen Formenandeutung sorgfältige Modellstudien. Für den neuen Zweck waren neue Mittel erforderlich, und so bildete sich die Tuschzeichnung heraus, die zum Herausarbeiten der Form in hohem Masse geeignet ist; an ihre Stelle trat später, vor allem bei Fra Bartolomeo, die weiss gehöhte Kreidezeichnung. Michelangelos Aktstudien bilden dann den Höhepunkt der plastischen Zeichnung; in ihnen „erscheint der Widerspruch, der Kampf der starken, bewegten Kontur mit der plastischen Fülle der Innenmodellierung als die eigentliche künstlerische Absicht, als eine Art Symbol des aus seinen Fesseln herausdrängenden Temperaments.“

Andrea del Sarto nun setzt beiden Arten, der linearen und der plastischen, die malerische Zeichnung entgegen. Aus der Neuheit seiner Art resultiert die Notwendigkeit, zunächst Einzelstudien vor der Natur zu machen, und daher finden wir bei Andrea kaum ein Ganzes skizziert; in Teilstudien kämpft er gegen die Alleinherrschaft von Form und Linie. Es ist charakteristisch, dass er in späteren Jahren formen- und linienreiche Ansichten vermeidet, dass er ein Gesicht lieber von vorn zeichnet, dass er bei der Hand die breite Fläche zeigt, die Finger aber versteckt, dass er

breite Rückenakte bevorzugt. Hatte Michelangelo die Innenmodellierung in Gegensatz zur bewegten Umrisslinie gesetzt, so braucht Andrea die Umgebung, den farbigen Grund als Kontrastmittel. In früheren Jahren grundierte er gern dunkel, wie er es bei Leonardo sah, später, feinfühlicher geworden, zog er es vor, auf hellerem Grunde zu modellieren. Auch das Gewand muss bei ihm Form- und Linienreize ablegen und sich als farbige Fläche dem malerischen Ganzen unterordnen.

So steht Andrea del Sarto im Anfang des Cinquecento als erster und grösster Maler von Florenz da.

Curt Sachs



Altchristliche Kunst.

August Schmarsow. Der Kuppelraum von Santa Costanza in Rom und der Lichtgaden altchristlicher Basiliken. Mit drei Lichtdrucktafeln. Leipzig 1904. 30 Seiten.

Zu den interessantesten Forschungsgebieten für den Kunsthistoriker gehören die Uebergangszeiten zwischen zwei grossen Epochen der Kunst. Lange Zeit waren aber gerade diese Gebiete von den Gelehrten vernachlässigt, was vielleicht in der Einteilung der Kunstperioden nach Stilen seinen Grund hatte. Doch war diese Trennung nach Stilen in Wirklichkeit niemals eine scharfe; ein allmählicher Wandel der geistigen Anschauung und der technischen Mittel führt von einem zu dem anderen über. Seit einiger Zeit beginnt nun die Wissenschaft endlich sich auch mit diesen Zeiten des künstlerischen Ueberganges eingehender zu beschäftigen; als Beispiele hierfür dienen: Wickhoff „Wiener Genesis“, Riegl „spätromische Kunstindustrie“ und auch das vorliegende Werk über Santa Costanza.

S. Costanza bei St. Agnese ist wie diese eine Gründung der Konstantina, Tochter Konstantins, ursprünglich als Baptisterium gedacht, wahrscheinlich aber schon zu Lebzeiten ihrer Begründerin zu ihrer Grabkapelle bestimmt, worauf der Zusammenhang der Weinlese-Szenen an den Mosaiken des Umganges und der grossen Marmorkandelaber hinweisen. — In Bezug auf die Datierung des übrigen Mosaikschmuckes gehen die Meinungen auseinander. Crowe und Cavalcaselle schreiben ohne Unterscheidung von Bauzeiten alles dem vierten Jahrhundert zu; de Rossi dagegen möchte einzelne Teile wohl auch noch als im vierten Jahrhundert (360) entstanden, aber als nachträgliche Zutat betrachten.

Der Verfasser sucht die Mosaiken ihrer Bedeutung nach für die Tauf- und Grab-Kapelle zu

bestimmen. Der Taufkirche gehören die Mosaiks der Rundnischen des Umganges an, Moses empfängt das Gesetz und Christus zwischen Petrus und Paulus. Hier liest der Verfasser die Inschrift: „Dominus legem dat“. Bei de Rossi und Crowe und Cavalcaselle ist aber „Dominus pacem dat“ gelesen. Letztere Lesart macht die Gegeneinanderstellung der beiden Szenen sinnvoller, denn hiermit stimmen auch die in Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts erhaltenen Bilder des alten und neuen Testaments im Kuppelraume überein. Altes, der heidnischen und älteren christlichen Kunst Entnommenes und Neues ist hier sowohl in der Komposition als dem geistigen Inhalte nach mit einander verbunden. Ganz der Antike gehörte noch der untere Streifen, ein Seeufer darstellend, an, in dem Putten in Fahrzeugen, Fische und Vögel ihr Wesen treiben. Von den Inseln erheben sich Kandelaberschäfte, die den oberen Raum in mehrfache Felder teilen, in denen je eine Szene des Alten und darüber eine des Neuen Testaments dargestellt waren. Diese Bilder sind noch ganz in der einfachen Komposition der altchristlichen Sarkophage gehalten; ein neuer Zug kommt aber bei den Szenen des Alten Testaments durch die naturalistische Angabe des Schauplatzes hinzu. So mischen sich Anklänge an alte Kunstüberlieferungen mit neuem Streben zu neuen Zielen. Doch gibt dies meiner Meinung nach keinen Anlass zu verschiedener Datierung, sondern gewährt uns ein schönes Beispiel einer Uebergangszeit. —

Im zweiten Abschnitte schildert der Verfasser sehr sorgfältig und eingehend, wie sich ein durchgehender, schöner Rhythmus im Aufbaue des Kuppelraumes von den Säulenpaaren unten, durch die Wandvertäfelung bis zum Lichtgaden oben hinzieht, der einmal den unteren Bau mit dem Tambur und diesen wieder mit der Felderteilung der Mosaiks in der Kuppel in harmonischen Einklang bringt. Auf Grund dieses Rhythmus werden dann die erhaltenen, alten Zeichnungen des 1620 zerstörten Oberbaues kritisiert, und aus guten Gründen der perspektivischen Ansicht im Berliner Kupferstich-Kabinette als dem stilistischen Gedanken am meisten entsprechenden der Vorzug gegeben.

Dass dieser Rhythmus, der den Blick sowohl horizontal hingleiten lässt, als auch gleichzeitig nach der Höhe hinweist und organisch zum Lichtgaden überführt, nicht für diesen Zentralbau neu erfunden, sondern auch für den spätrömischen Longitudinalbau der Basilika bereits in Übung war, zeigt der im Abschnitte III durchgeführte Vergleich der Basilika des Junius Bassus, wo nach der Zeichnung des Sangallo ein ganz ähnliches Prinzip nachgewiesen wird.

Für die Wirkung solcher Bauwerke auf den Beschauer ist sehr wichtig der Kontrast zwischen den unteren Säulenstellungen, hinter denen in den Seitenschiffen ein Schattenraum lagert, und der Lichtregion der oberen Fenster; zwischen beiden vermittelt die farbig und rhythmisch durchgebildete Wand, die in christliche Basiliken übernommen, auch in ähnlicher Weise verziert gewesen sein muss. Während in constantinischer Zeit, wie wir sahen, diese zwischen Licht und Schatten vermittelnde Wandfläche noch nach spätrömischer Art mit farbigem Wandgetäfel geschmückt war, und in S. Costanza der Bilderzyklus in die Kuppel verwiesen wurde, war später dann gerade an dieser Wand die beste Gelegenheit geboten, die cyklischen, religiösen Darstellungen in rhythmischer Folge anzubringen.

In geistreicher Weise wird dann die Farbe der Kuppelmosaiks in Bezug zum Inhalte erläutert. Die drei Bilderstreifen entsprechen auch der architektonischen Dreiteilung. Die ornamentalen Pilaster und Tierfiguren sind mit willkürlichen Farben ausgestattet, bei dem Seeufer und den Bildern des Alten Testaments wurde naturalistische Färbung angestrebt, dahingegen sind die nach Art der Sarkophage komponierten Szenen des Neuen Testaments in nur wenigen hellen Farben leicht koloriert, und dadurch als einer Idealwelt zugehörig bezeichnet. Wollte man dann aber diese Bilder von oben herab an die Langwand des Baues versetzen, so war man kompositionell an den durch die Säulenabstände gegebenen Rhythmus gebunden. Eine volle Entwicklung der Komposition konnte erst mit der weiteren Säulenstellung eintreten, und hier finden wir denn auch den besprochenen Rhythmus in den Figuren der Bilder zum Ausdrucke gebracht. Hierfür bieten Beispiele spätere Wiederholungen alter Cyklen, wie die Wandgemälde auf der Reichenau, und vieles dieser Kompositionsart ist auch in die karolingische Buchmalerei eingedrungen. Im Osten aber wurde diese bildergeschmückte Oberwand bald durch die Emporen verdrängt.

So ist in scharfsinniger Weise in dem besprochenen Buche an den Beispielen von S. Costanza und der Junius Bassus-Basilika, nach den erhaltenen Resten der Nachweis geführt, wie aus altüberkommenen Motiven der Kunst, die einem neuen geistigen Inhalte dienen sollen, sich auch neue stilistische Prinzipien entwickeln, wie ein Stil unmerklich in den andern übergeht. Das eben ist das Verdienstliche an der Erforschung der Uebergangszeiten, dass uns die logische und natürliche Entwicklung der Kunst in fortlaufendem rhythmischen Flusse durch alle Zeiten klargelegt wird.

Reinhold Freiherr v. Lichtenberg