

E. H. Gombrich, J. Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition, Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur, Vol. 5 (1932/3), 1935, pp.65-75 [Trapp no.1935D.1]

J. BODONYI, ENTSTEHUNG UND BEDEUTUNG DES GOLDGRUNDES IN DER SPÄTANTIKEN BILDKOMPOSITION. (Archaeologiai Értesítő Band XLVI, 1932/33)

Vorbemerkung: Das vorliegende Referat bezieht sich im wesentlichen auf die deutsche Dissertation mit gleichem Titel (Wien 1932, Lehrkanzel J. v. Schlosser), die der gekürzten ungarischen Publikation zugrundeliegt. In dieser letzteren Veröffentlichung erwähnt der Autor in freundschaftlicher Weise Anregungen, die ihm der Gedankenaustausch mit dem Referenten zur Zeit der Abfassung der Arbeit gegeben habe. Schon aus diesem Grunde will diese Zusammenfassung nicht als Kritik gewertet sein, auch dort nicht, wo sie bemüht ist, den Gedankenaustausch fortzuführen.

Die Kunstgeschichte der Spätantike ist immer wieder Experimentierfeld methodologischer Überlegungen gewesen. Es lockt das Problem des Verfalls einer immer hochgewerteten Kunstwelt, neben dem der Grundlegung einer weithin fortwirkenden Kunstsprache (im Sinne J. v. Schlossers). Auch drängt wohl die Lückenhaftigkeit und fast sinnleere Zufälligkeit des überkommenen Materials von sich aus zu ordnenden Konstruktionen und Sinngebungen mit Hilfe allgemeiner Begriffsschemata. Die Arbeit B.s, die von einem Teilproblem ausgeht, will neuere Vorstellungen vom Wesen des Kunstwerks an diesem bevorzugten Arbeitsgebiet der „Wiener Schule“ erproben. Sie setzt sich zu diesem Zwecke in einem eigenen (nicht mit veröffentlichten) Exkurs ausführlich mit der bedeutendsten theoretischen Leistung auf diesem Gebiet, mit Riegls „Spätromischer Kunstindustrie“ auseinander und versucht im Grunde zu zeigen, daß eine Deutung von neuen Voraussetzungen her mehr Antworten auf konkrete Fragen zu geben vermag, als Riegls Thesenengebäude. Dieser Beweis ist wohl gelungen. Freilich kann und will sie nicht als von Riegl unabhängig gelten. Der Wille zu übergeordneten Begriffen und zur Zusammenschau der disparaten und so überaus unübersichtlichen Strömungen in eine Entwicklung von bestimmter angebbarer Richtung zwingt zur selben Ferne des Blickpunkts, die die Vorzüge und unvermeidlichen Schwächen dieser Arbeiten gleichmäßig bedingt. Es fehlt durchaus die Gegenstandsnahe, die den inneren Reichtum einer Arbeit wie der E. Gargers über die Renaissance des 4. Jahrhunderts (im Jahrb. der kunsthist. Sammlungen in Wien N. F. VIII) ausmacht.

Die neue Grundauffassung wird schon im Untertitel der Arbeit angekündigt: „Ein Beitrag zur Sinndeutung der spätantiken Kunstsprache.“ Damit ist die Stellung zu Riegls berühmter These gekennzeichnet, die im Kunstwerk nur „Form und Farbe in Ebene und Raum“ sehen will. Es ist die damals herrschende Formalästhetik Herbarts, ihm wohl durch Zimmermann in Wien vermittelt, aus der sich Riegl in seinem ersten Hauptwerk das methodische Rüstzeug zu schaffen sucht. – Dagegen stand B. die ganze inzwischen geleistete theoretische Arbeit, vor allem Benedetto Croces an der Geschichte für die Geschichte gewonnene Betrachtungsweise der Ästhetik als Ausdruckswissenschaft, also der Einheit von Kunst und Sprache für seinen Versuch zu Gebot. Damit sind die Koordinaten des Feldes angegeben, in das die beiden Generationen kontinuierliche Entwicklungslinien einzutragen bemüht sind. Werden bei Riegl die (Hildebrandschen) Dimensionen des Nahsichtigen und Fernsichtigen – ihres normativen Charakters entkleidet – zu den Grundmöglichkeiten bildnerischen Gestaltens, so steht B. vor allem Croces komplexeres System mehrerer „Sphären“ des Geistes für seine Zuordnungen zur Verfügung: Eine eigentlich ästhetische der Intuition, in der Eindruck und Ausdruck, Form und Inhalt zusammenfallen, neben den kunstfremden Sphären des Logischen, Ökonomischen und Praktischen.

B.s Arbeit, die eine „sprachgeschichtliche“, keine ästhetische sein will, geht von der Untersuchung eines künstlerischen Mittels aus. Eben des Goldgrundes. Nicht im äußerlichen motivgeschichtlichen Sinne, denn sie sucht nach den Bedingungen, die dieses Mittel in die Kunst eingehen ließen. Die wissenschaftliche Sorgfalt, mit der B. hier zu Werke geht, verdient hervorgehoben zu werden. Er untersucht zunächst das Mittel, isoliert von seiner künstlerischen Bedeutung, im wahrnehmungspsychologischen und symbolgeschichtlichen Sinn. Wir müssen ihm zustimmen, wenn er sagt: „Jede kunsthistorische Analyse, wie immer sie methodisch aufgebaut sein mag, enthält implizite ein gut Teil psychologischer Annahmen und Voraussetzungen, die uns besser scheint, getrennt vorzuschicken, als ... stillschweigend einzuführen.“ Die Resultate dieser Voruntersuchung sind kurz folgende :

Beide sinnlichen Eigenschaften der Goldfarbe, ihr Gelb wie ihr Glanz nähern sie dem Leuchten, d. h. dem Eindruck des Lichtes. Speziell im aufgelockerten Zustand des Mosaiks hat ihr Flimmern die Qualität, die K. Bühler die Verdichtungsfläche nennt^[1]). Das bedeutet, daß eine solche Fläche – frisch gefallenem Schnee im Sonnenlicht vergleichbar – nicht eigentlich als Raumgrenze wahrgenommen wird, daß sie verschwimmt. Durch diese Eigenschaften bietet sie sich dem Künstler an, der Licht darstellen will. Zum Beweis führt B. die weltweite Verbreitung des Goldes als Lichtsymbol an (die Sonnenscheibe wird in Peru, Agypten und Indien golden symbolisiert, der älteste bekannte Goldgrund einer bildlichen Darstellung, die Rücklehne von Tut Ench Amuns Thron, läßt sich als Glanz des Strahlenatons deuten). Diese Beobachtung ist an sich so wertvoll wie richtig, nur hätte uns der Autor vielleicht auch die Antwort auf die Frage geben sollen, wieso jede illusionistische darstellende Kunst bisher auf Verwendung der Goldfarbe im Bildganzen verzichtet hat. Dann wäre eine weitere Eigenschaft der Goldfarbe deutlicher hervorgetreten, die der Autor nur streift und auf die O. Päch den Referenten aufmerksam gemacht hat: daß sie nämlich im eigentlichen Sinne des Wortes keine Farbe ist, den Farben des Spektrums gleichwertig, sondern Materie, Metall, d. h. eben: Gold. Dieser Eigenschaft verdankt die Goldfarbe nicht nur den „milden Hypnotismus“ (Lange), der von ihr ausgeht. Denn während B. und andere den außernatürlichen wirklichkeitsfremden Charakter des Goldgrundes im Bilde eindringlich schildern, dürfen wir auch, polar dazu, seine Dinghaftigkeit betonen. Durchbricht doch das Gold bis zu einem Grade die Scheinwelt des Kunstwerks, indem es dieses zum materiellen kostbaren Ding umprägt, eine innere Möglichkeit, die die primitive edelsteinbesetzte Ikon deutlich macht. Wir werden weiter unten zu überlegen haben, wie sich von hier aus vielleicht ein Weg ergeben hätte, zwei Tatsachen, die bei B. eher unvermittelt nebeneinanderstehen, in innigere Beziehung zu bringen: das Überhandnehmen des goldenen Prunks in Wandverkleidung und Goldstatuen, für das die reiche Belesenheit des Autors interessantes Material beizubringen vermag, und die scheinbar entgegengesetzte einer nachweisbaren kultischen Bedeutung als Lichtsymbol, die in jener Zeit wieder stark in den Vordergrund rückt. Des Autors Gedankengang knüpft in seiner „sprachlichen“ Untersuchung hier an, indem er folgerichtig weiter fragt, was Licht in jener Epoche bedeutet. Die große Rolle der Lichtmetaphysik in den Lehren der Kirchenväter (Irradationslehre des Augustinus), die in Psalmen (36, 10) und Neuem Testament (Johannes Ep. I. 5) bereits anklingt und die vom Osten her (Manichäer) breit einströmt, wird klar charakterisiert.

Nach dieser Voruntersuchung wendet sich B. den ersten Denkmälern zu, in denen Goldgrund vorkommt. Nach Ausscheidung der unsicheren schriftlichen Zeugnisse bieten sich die Mosaikzyklen von S. Maria Maggiore und das Mosaik der Eingangswand von S. Sabina als Ausgangspunkt an. Der Autor entscheidet sich für S. Maria Maggiore. Zwar läßt er wie Kömstedt die Frage offen, ob die deutlich verschiedenartigen Gruppen des Langhauses und des Triumphbogens (Kömstedt unterscheidet eine „Transcendente Gruppe“) wirklich den beiden überlieferten Bauzeiten angehören (Liberius, 352-66; Sixtus III, 432-40), wie die zwangloseste Hypothese will (Garucci, de Rossi, F. X.

Krauss, Wilpert, Böckler gegen Ainalov, Dvořák, Wulff, Toesca, Garger). Er wählt also seinen Gegenstand, nicht weil er ihn durchaus für das älteste Beispiel für das Auftreten des Goldgrundes hält; seine Gründe sind vielmehr methodischer und zwar wieder sprachgeschichtlicher Natur: So wie ein unbekanntes Wort und seine Bedeutung leichter in einem größeren Textzusammenhang ermittelt werden kann, so ist für B. das Problem des Goldgrundes dort am ehesten zu lösen, wo es am komplexesten erscheint, d. h. wo der Goldgrund „in eigenartiger Weise in die Komposition einbezogen ist“. Diese Methode bedeutet allerdings einen Verzicht auf die direkte Fortsetzung des Gedankenganges der Voruntersuchung. Der Goldgrund ist in den Bildhintergründen von S. M. bekanntlich ein schmaler, meist unregelmäßiger Streifen, der sich in der Mehrzahl der Beispiele zwischen der Vordergrundstönung und dem landschaftlichen Hintergrund quer über das Bild erstreckt. Aus der ermittelten Sinnmöglichkeit (göttlichen) Lichtes fügt sich das Ganze der Komposition noch nicht zum Sinngebilde zusammen. B. wählt nun den methodisch interessanten Weg, zunächst gleichsam von außen her zu zeigen, daß es sich in der seltsamen Komposition um ein Sinn Ganzes handeln muß, auch wenn wir die Bedeutung nicht erfassen. Es scheint mir allerdings nicht ganz zutreffend, wenn B. die ausgezeichnet klaren Beschreibungen der Kompositionsprinzipien der Mosaiken von S.M, die er an Hand einiger Beispiele folgen läßt, Strukturanalysen nennt. Wir würden es vorziehen, diese Bezeichnung auf die Endresultate aufzusparen, denen die Arbeit auf so verschiedenen Wegen zustrebt. Denn das Resultat der Formanalyse läßt sich dahin zusammenfassen, daß sich der horizontale Goldstreifen dem strengen Gefüge des geometrisch gebundenen Bildaufbaus widerspruchslos eingliedert, daß aber sein positiver Sinn nicht deutlich wird.

Ihn zu erfassen beschreitet B. in bewußtem Fallenlassen des Fadens einen dritten Weg, den der genetischen Analyse. Es verdient als wesentlich für die Methodik *kunstgeschichtlicher* Arbeit angemerkt zu werden, daß dieser Weg beinahe direkt zum Ziele und zu positivem Ergebnis führt. Im Anschluß an Panofsky (Perspektive als „symbolische Form“)[2] zeigt B. an antiken Landschaften, daß in ihnen der einheitliche Raumeindruck ein suggerierter ist, der bei näherer Betrachtung sofort in Teile zerfällt. Kennt doch die Antike nicht den Systemraum als Gegebenheit, in den die neuzeitliche Kunst die Anschauungswelt nach mathematischen Gesetzen vom gedachten Beschauer her ordnet. Ihre Bildkunst geht vom anschaulichen Einzelelement, nicht vom übergeordneten abstrakten „Continuum“ des Raumes aus. Panofsky spricht vom Dingraum, Aggregatraum, vom diskontinuierlichen Raum.

Es scheint mir wichtig auf die Gefahr hinzuweisen, die jeder Hypostasierung solcher Negativa droht: Uneinheitlichkeit ist keine Spezialform der Einheit, Aggregatraum auch keine des Raumes im neuzeitlichen Sinne. Dagegen sind die dort angewandten Mittel der Vereinheitlichung des Bildganzen von besonderem Interesse. B. zeigt am Beispiele der Albani-Landschaft, wie hier die einzelnen Landschaftsmotive, die in lockeren Zonen auf dem lichten Marmorgrunde verstreut sind, den Eindruck erwecken, als stünden sie im lichtdurchfluteten Raum. Es ist der höchste Grad anschaulicher Vereinheitlichung, den die Antike kennt: das Unbestimmte „zwischen den Dingen“ kann auch als reales Medium gesehen werden, sei es als Wasserfläche oder als lichter Nebel. Die ostasiatische Landschaftsmalerei ging bekanntlich denselben Weg, dem undarstellbaren Zwischen-Raume einen anschaulichen Sinn zu geben, und ist ihn bis zu Ende gegangen. Als Wolken und Nebel gestaltete Leerstellen verbinden die in der Tradition geformten Einzelmotive zu immer neuen „Berg und Wasser“-Kompositionen. B. zeigt nun, daß ähnliche Prinzipien auch für das sogenannte hellenistische Relief gelten, dessen Blütezeit jetzt ja meist, ebenso wie die Elemente des Stiles der Albani-Landschaft, ins erste nachchristliche Jahrhundert gesetzt wird. Die Fruchtbarkeit seiner Überlegungen wird besonders an einigen älteren Fehldeutungen klar. Neben Pfuhls Deutung der Albani-Landschaft als Darstellung einer Überschwemmung[3] (also wirklichen Überfluten des „zwischen den Dingen“) scheint mir Sievekings Deutung des Brunnenreliefs mit dem Mutterschaf in Wien bezeichnend, der einen Felspfad sehen möchte, der aus der Höhle des Lamms nach rückwärts zum Stallgebäude

verläuft[4]). Dieser Weg vom Vordergrund zum Hintergrund ist aber für die Antike das schlechthin Undarstellbare. Sie kann eben im Relief wie im Gemälde nur Einzelmotive zu „quasiräumlichen“ Gruppen zusammenstellen. Bemerkenswert bleibt, daß analog zur Entwicklung der Malerei nun auch der Reliefgrund potentiell als Medium gedeutet werden kann. B. zeigt nun an einigen Denkmälern der Reliefkunst (Trajans- und Markussäule, Antoninsbasis, Ludovisischer Schlachtensarkophag, Galeriusbogen in Saloniki, Helenasarkophag), wie diese Abgestimmtheit der Einzeldinge aufeinander immer mehr zerfällt, wie die Landschaftskulissen aus scheinbarer Ferne nach vorne rücken, sozusagen ins Bildfeld aufgeklappt werden, wie die Gestalten andere Größenordnungen erhalten als die Versatzstücke der Umwelt, wie schließlich diese Umwelt überhaupt verschwindet zugunsten eines nach anderen als projektiven Prinzipien geordneten Figurengeflechts oder endlich des neutralen Grundes (Helenasarkophag) als eines abstrakten Ordnungsprinzips, dessen Deutung als „Blachfeld“ (Rodenwaldt) schon in die Reihe neuzeitlicher Fehldeutungen zu gehören scheint.

Zur schrittweisen Lösung seines Problems hat nun der historische Rückgriff die entscheidenden Daten gebracht. B. zeigt, wie das 4. Jahrhundert, dessen Renaissancegeist die landschaftliche Umwelt im Bilde wieder restituiert, eine ganze Reihe von Denkmälern aufzuweisen hat, an denen die Diskontinuität nicht mehr verschleiert wird, sondern geradezu in ein eigenes Darstellungsschema eingeht, in das der farbigen Streifenkomposition, das nach B.s Feststellung bis in ottonische Miniaturen hinein nachwirkt.

Böcklers letzter Untersuchung der Quedlinburger Italafragmente[5]) verdanken wir die Erkenntnis, daß sowohl jene Handschrift als auch die Ilias Ambrosiana als Hintergrund und manchmal gleichsam als Rückwand der Aktionsbühne eine Reihe horizontaler farbiger Zonen aufweisen, deren unterste, gelblich-braune, die Erde, deren oberste, lichte, den Himmel bedeutet. Zwischen der Vordergrundsbühne und den abschließenden Hintergrundkulissen (mit Bergen oder Gebäuden) im Streifen des hellroten Horizonts, zieht sich ein grauweißer Streifen ungegliederter Zwischenzone. Eine solche ist etwa auf dem Blatt des Vergilius Vaticanus pict. 6 (Corycius senex) streng in die achsiale Komposition eingefügt. Wir verdanken B. die interessante Erkenntnis, daß dieses Prinzip des verdeckten Mittelgrundes auch an einem Denkmal herrschend ist, das mit Recht als ein Höhepunkt spätantiker Raumdarstellung gilt: dem Apsis-Mosaik von S. Pudenciana. B.s Analyse zeigt überzeugend, daß hier jene Mittelzone zwischen den Aposteln und der fernen Kulisse Jerusalems dadurch meisterhaft kaschiert und in die Darstellung einbezogen ist, daß sie zur abschließenden Säulenhalle eines Hofraumes rationalisiert erscheint, über der die Gebäude der Stadt aufragen. Es ist ein Grenzfall der Darstellbarkeit räumlichen Zusammenhangs, nicht zufällig gerade um vierhundert entstanden, der Zeit, die als Höhepunkt der Renaissancebewegung gelten darf.

Nach dieser Umschau ist der kompositionelle Sinn des Goldgrundes in S.MM nicht mehr zweifelhaft: „Er ist an die Stelle jener unbestimmten Mittelzone getreten, die für den antiken Künstler zwischen den Raumschichten lag.“ Daß diese Lösung wirklich einen Schritt weiter im Verständnis spätantiker Kunstsprache bedeutet, beweist eindringlich die Konfrontierung mit Kömstedts Annahme, der Goldgrund bezeichne in der „immer noch illusionistischen“ Gruppe etwa flimmernden Wüstensand. Als Beweis für diese seine Anschauung führt Kömstedt die Verwendung des Goldes in dem Mosaik des Durchzugs durch das Rote Meer an. Gerade an der Analyse dieser Darstellung zeigt sich die Fruchtbarkeit von B.s Resultat besonders deutlich. Sie sei darum im folgenden knapp resümiert:

Drei Handlungselemente hatte der Künstler darzustellen. Moses mit der Schar der geretteten Juden, das Stadttor mit den herauseilenden Verfolgern boten sich als Eckpfeiler der Komposition. Zwischen beiden hatte der Künstler das Meer zu zeigen, den Schauplatz der Katastrophe. Um diese in allen Episoden deutlich zu machen, rückt er den Horizont bis fast an den oberen Bildrand und gibt so die

blaue Meeresfläche im Zentrum des Bildes in scheinbarer Draufsicht. Die Eckpfeiler des Stadttors und der gestaffelten Schar der Geretteten folgen der Verteilungsrichtung nach oben. Damit ist der Bildaufbau im wesentlichen gegeben. Unsicher bleibt nur das „Zwischen-den-Dingen“. Und so breitet sich denn auch hier die Goldfläche folgerichtig zwischen dem orthogonal gesehenen Bodenstreifen mit dem Stadttor und der „aufgeklappten“ Bildhälfte des Meeres aus, das bis zum Horizonte reicht. Nur verläuft sie – eben deshalb – nicht quer, sondern vertikal. Daß aber der Künstler wirklich nicht den Ufersand durch das Gold bezeichnet hat, macht er selbst durch die grünen Bodenplinten der Pferde deutlich, die als Fragmente funktionell zur Aktion gehörender Wirklichkeit in die Leere des Goldfeldes gesetzt sind. B. macht indes darauf aufmerksam, daß der Entwerfer selbst das Auseinanderfallen der Komposition gefürchtet haben muß. Interessant ist das Darstellungsmittel, durch das er Abhilfe zu schaffen sucht. Er läßt ein Pferd im Zentrum des Feldes mit den Hinterfüßen „auf dem Boden“ stehen, während die vordere Hälfte mit dem Reiter vom Meer verschlungen ist. So heftet er gleichsam die beiden Hälften, die des „Grundrisses“ (Meer) und die des „Aufrisses“ (Stadttor) gegenständlich aneinander. Vor Bildern wie diesem oder dem vergleichbaren des Durchzugs durch den Jordan, der wie eine blaue Fahne senkrecht durch das Bildfeld hängt, wird besonders klar, daß der diskontinuierliche Raum eben gar kein Raum ist, sondern ein ganz anderes Darstellungsprinzip involviert.

Die historische Untersuchung hat allerdings noch nicht direkt zu dem Resultat geführt, warum für die neutrale Fläche gerade die Goldfarbe gewählt wird. Hier nun greift der Autor auf die Ergebnisse der Voruntersuchung zurück, und zwar nach einem erneuten flüchtigen Überblick über die historische Entwicklung der Farbenkomposition, der die These belegen soll, daß die Spätantike, ganz ähnlich dem Raumzerfall, auch einen Farbenzerfall erlebt hat – mit einem Worte, daß jedes Ding nun in seiner charakteristischen Ansicht und in seiner charakteristischen Farbe dargestellt wird. Das Glasmosaik steigert die einst tonige Farbe zu höchster Intensität und so wird für jene unbestimmten Zwischenzonen, die schon auf der Albani-Landschaft als Lichtraum deutbar waren, die charakteristische Farbe des Lichtes gewählt – eben das Gold.

Mit diesem Resultat ist die Antwort auf die Hauptfrage der Arbeit gegeben. Aber B. beginnt, eingedenk seiner methodischen Grundüberzeugung von der inneren Identität formaler und inhaltlicher Elemente, die Untersuchung gleichsam von neuem. Er meint mit Recht, daß das richtige (adäquate) Sehen des Kunstwerks zwar notwendige Vorbedingung, aber nicht Endziel der historischen Analyse sein kann. Und so stellt er nun die Frage nach dem Sinn des Formgefüges, das hier erst in seinem Aufbau klargeworden ist, und er fragt darüber hinaus, welches die treibenden Kräfte waren, die das Werden so gearteter Kunstwerke möglich machten.

In der Antwort B.s zeigt sich sein Gegensatz zu Riegl besonders klar. Riegls Lösung lag ja bekanntlich in der Richtung, daß ein geändertes Kunstwollen, das sich vom haptischen dem optischen Pole zugewandt habe, die Änderung aller Formcharaktere mitbedingte. Die tiefe geistesgeschichtliche Wandlung wird bei Riegl natürlich nicht außer Acht gelassen. Sie wird aber der Änderung des Gestaltungswillens gleichsam koordiniert als parallelgerichtetes Kulturwollen etwa, das vergleichbare, strukturverwandte Erscheinungen aufweise. Man hat wohl an eine Art prästablierter Harmonie autonomer Abläufe zu denken, nicht an das Ineinandergreifen eines Räderwerks. Die Lösung Dvořáks ist, wie man weiß, von dieser sehr verschieden. In der prinzipiellen Unterscheidung christlicher und nichtchristlicher Kunst jener Epoche wird Dvořáks methodischer Standpunkt deutlich, der die Kunst immer als Ausdruck wertet, und zwar nicht etwa als den von Individuen in den Grenzen eines gegebenen oder gewordenen Ausdruckssystems. Es wird bei ihm vielmehr in realistisch-universalistischer Denkart der Stil, ädso das System als Ganzes als Ausdruck gewertet, und zwar als der einer ebenfalls hypostasierten überindividuellen Einheit, hier des frühen Christentums. Es ist der

Standpunkt, den für die Spätantike Kautzsch bis zum Extrem geführt hat, und der in dem häufigen Vergleich spätantiker und expressionistischer Kunstwerke immer wieder durchschlägt. Die Einheit des Kunstbegriffs, der seelischen und sozialen Funktion der Kunst innerhalb verschiedener geistiger und kultureller Kreise und Konstellationen wird unbedenklich vorausgesetzt, Kunst wird immer in erster Linie als „Kundgabe“ im Sinne K. Böhlers gefaßt, ein im Grunde durchaus unhistorischer Ästhetizismus, der vielleicht Erlebnisse, aber kaum Erkenntnisse vermitteln wird. Es vollzieht sich nämlich hier eine ähnliche Fehldeutung, wie sie uns im Leben widerfährt, wenn wir physiognomische Züge pathognomisch verstehen wollen, das heißt, wenn wir die Gesamtstruktur des Ausdrucksapparates im Ausdruckssinne werten zu können meinen.

Hier setzt B.s Arbeit ein. Seine Fragestellung ist im Grunde eine soziologische. Er fragt nach dem gewandelten Sinn des bildnerischen Gestaltens als Ganzem und leitet von da aus die gewandelten Formprinzipien ab. Sein erneuter historischer Rückgriff beginnt beim Hellenismus, also in einer Zeit, für die der ästhetische Charakter der Kunst nicht in Frage steht. Das Kunstwerk ist eine einheitliche Scheinwelt, ein Mikrokosmos, in den der Betrachter gleichsam von außen hineinsieht, „wie der Zuschauer bei der Tragödie“. Es ist zentriert um einen geistigen Lebenspunkt, der gleichsam im Innern des Kunstwerks selbst liegt. B. sucht der Einheit nicht vom Optischen her beizukommen, sondern vom Inhaltlichen, dem Problem des Augenblicks, der für die Darstellung gewählt wird. Der Betrachter soll nicht mit dem Ereignis bekannt gemacht werden, es soll vielmehr in all seinen Teilen vergegenwärtigt werden, „wie es sich abgespielt hat oder abgespielt haben könnte“. Das Einheitsprinzip dieser ausmalenden Darstellung ist der „fruchtbare Moment“ im Sinne des Dramas und zwar verdient B.s Ausführung Beachtung, daß dieser fruchtbare Moment in klassischer Zeit nicht im Augenblick der höchsten Aktion gesehen wird, sondern in dem Wendepunkt, in dem sich der Ablauf des Geschehens gleichsam dadurch zum Ganzen schließt, daß er sich in den Gemütern der Beteiligten verschieden spiegelt. „Man könnte sagen, nicht die Aktion, die Reaktion stand im Mittelpunkt.“ Von den Beispielen B.s scheint mir das aus Plinius bekannte des Timantes eindrucksvoll (Iphigeniens. Opferung), an dem, der Ekphrasis zufolge, der Künstler sich die Steigerung des Schmerzes zum Thema machte.

B. will nun zeigen, daß der Kunstbegriff, der etwa noch in der Ara Pacis lebendig ist, im Laufe der nächsten Jahrhunderte einem ganz anderen weichen mußte. Daß der bildenden Kunst nun die Aufgabe zufiel, dem Beschauer bestimmte Inhalte zu vermitteln, und daß diese Aufgabe eine ganz andere formale Struktur mit bedingt. Der Raum- und Farbenzerfall, den er im ersten Überblick beschrieben hat, wird ihm so zur bloßen Folgeerscheinung übergeordneter Wandlung. Nicht primär dadurch, daß die geistige Stimmung oder Lage sich geändert habe, sei die formale Wandlung zu erklären, sondern dadurch, daß die bildende Kunst selbst ihren Ort innerhalb des kulturellen Gebäudes wechseln mußte. Es scheint nun freilich, daß B. diese seine These mehr an einem „Modell“ als an der Vielfalt der Erscheinungen ableitet und belegt. Denn wenn er an den Entwicklungsstufen der Trajanssäule, Markussäule und schließlich der Katakombenmalereien nachweist, wie die Darstellung sich schrittweise von Situationsschilderung in abgekürzter Szenerie über knappen Bericht bis zum abbreviierten Zeichen wandelt, so wechselt er eigentlich selbst den soziologischen Ort der Kunstwerke, die er auswählt. (Schon der Ludovisische Schlachtensarkophag müßte aus *dieser* Reihe herausfallen). Bleibt man sich indes dieses Modellcharakters voll bewußt, so scheinen mir die Resultate B.s durchaus gültiger und wesentlicher als allgemeine Thesen über geänderten Form- oder Ausdruckscharakter.

Die festgestellten Züge der Entwicklung: der relative Zerfall der optischen Bildeinheit (die freilich nie eine Raumeinheit war); das Bevorzugen einer charakteristischen Ansicht und charakteristischen

Farbe, die Abkehr von den natürlichen Größenverhältnissen zwischen Figur und Umwelt, ja zwischen den agierenden Gestalten selbst, der Verzicht auf Tiefenandeutung und die Parataxis in der Bildebene, schließlich die Schematisierung und damit Entstofflichung der Einzelgestalt, der Ersatz der Mimik durch bestimmte festgelegte Ausdrucksgebärden, endlich die Bedeutung der Gestik überhaupt, all dies sind Struktureigenschaften, die tatsächlich im Idealtypus der Bilderschrift angehören. Mir scheint nun das Bedeutsame an B.s These, daß sie, im Gegensatz zu der Dvořák oder Riegls in wesentlichen Zügen eine verifizierbare Aussage enthält. Denn immer, wo es in der Kunst darum geht, bestimmte Inhalte deutlich zu vermitteln, werden sich diese Formcharaktere als mitbestimmend im Aufbau des Ganzen erweisen (das gilt etwa für das Lehrbild, das Flugblatt oder das Plakat). Hingegen scheint das Spezifische des *Inhalts* in diese Formcharaktere nicht einzugehen, mit anderen Worten: die Deutung Dvořák läßt sich einstweilen nicht verifizieren.

Natürlich weist B. nicht als erster auf den Bilderschriftcharakter in der altchristlichen Kunst hin, der ja in der patristischen Literatur selbst oft betont wird (Gregor der Große „Nam quod legendibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus“ Ep. XL 13). Dennoch bringt seine Analyse der Mosaiken von S.M.M in dieser Richtung Neues und Beachtenswertes. Für B. bedeuten die Langhausmosaiken im Gegensatz zur liturgischen Zeichenschrift der Katakomben eine Restitution der Erzählungskunst. Eine solche Kunst muß einen durchaus anderen Einheitsbegriff haben als die hellenistische. „Alle Teile des Bildes sind gleichsam die Worte eines Satzes. Erst ihre Zusammenfassung gibt einen Sinn: den Inhalt der Erzählung.“ Dem Beschauer diese Zusammenfassung zu erleichtern, wird die Überschaubarkeit der Komposition, die klare, straffe Gliederung im Idealfall aufs höchste getrieben. Der entscheidende Gestus – in Fortführung von B.s Gleichnis, etwa das Prädikat des Satzes – wird auch formal ins Zentrum gestellt. Die Frage nach dem fruchtbaren Moment wird vor solchen Bildern, die berichten, nicht vergegenwärtigen, beinahe sinnlos. Soll doch das ganze Geschehen als Ablauf, nicht eine bestimmte spannungsgeladene Phase im Bilde veranschaulicht werden. B. scheint mir im Recht, wenn er sagt, daß ein Bildfeld, auf dem die kontinuierliche Darstellung möglich ist, im Grunde ebensowenig einen bestimmten Raumausschnitt wie einen bestimmten Augenblick meint. Das gilt es sich vor Augen zu halten, wenn man vom Raumproblem im formalen Sinne spricht. Von hier aus geht B. nun das Problem des Goldgrundes nochmals an. Der Goldgrund bedeutet ihm in diesem Zusammenhange ein Zeichen für die Lichterfülltheit des Raumes. Die Möglichkeit einer uns so befremdlichen Bedeutungszuordnung erweist sich an einem negativen Beispiel: in der Ölbergsszene des Kodex Rossanensis liegt ein Streifen der Dunkelheit – als Zeichen für die Nacht – zwischen der mondbeschiedenen Erde und der Zone des gestirnten Himmels, also genau an der Stelle, wo viele der Mosaiken den Goldstreifen einschalten.

B. glaubt indes, daß für Kōmstedts „transzendente Gruppe“, deren anders-gearteter feierlich kultischer Geist hier feinfühlig geschildert wird, die Deutung als Erzählungskunst nicht mehr ausreicht. Am Mittelbild des Herrscherthrons (der *Etimasia*) und der Evangelistensymbole, dem Zentrum der ganzen Komposition wird dieser Unterschied am deutlichsten. B. will eine solche gesteigert repräsentative Darstellung vielleicht allzu scharf begrifflich von der rebusartigen Zeichenschrift der Katakombenmalerei absetzen. Es sei hier eine Wandlung vollzogen, die er als Wandlung zum Symbol beschreibt. B. verwendet den Ausdruck etwa im Sinne Goethes als grundsätzlich verschieden vom Zeichen, das rational zugeordnet ist. Das Symbol erschöpft sich nicht in einer Bedeutung. Das symbolische Denken sieht ja in der Vertretbarkeit eines Sinnhaften durch ein Sinnliches (Cassirer) keine „Verabredung“, sondern einen inneren Zusammenhang, der nach B. in jener Zeit seinen philosophischen Ausdruck in der neuplatonischen *Methexis*, der Teilhabung an der Idee, seinen kultischen im Mysterium der Eucharistie findet. „Es wäre indes ungenau zu sagen, die Kunst bediene sich des Symbols zur Darstellung des Übersinnlichen, sie ist es ja vielmehr, die die Symbole erst als solche schafft.“ Wenn man sich bewußt bleibt, daß derartige Beschreibungen von Kunstwerken eben

Idealtypen meinen, darf man B.s Gedanken noch ein Stück weiter denken. Die Kunst schafft nicht nur Symbole, das Kunstwerk wird selbst zum Symbol. Und wie die Kunst in der Spätantike auf der einen Seite die ästhetische Sphäre der Scheinwelt transzendiert, indem sie als Bilderschrift in die logische Sphäre übergreift, also im Grenzfall zum austauschbaren Mittel wird, überschreitet sie auf der anderen Seite die Scheinwelt, indem sie mehr als Schein wird, im magischen Sinne geradezu das Abgebildete selbst in seiner sichtbaren Gestalt. Aber das magische Gegenbild bedarf der äußeren Ähnlichkeit ebensowenig wie das willkürliche Zeichen (vgl. Kris und Kurz, Die Legende vom Künstler, Wien 1934). In beiden, nur für das gedankliche Zerlegen extrem entgegengesetzten Entwicklungsrichtungen, ist also die Kunst als solche negiert. Der Bilderstreit und das Bilderverbot ist in diesem Sinne der Endpunkt der Entwicklung und gehörte von B.s soziologischem Standpunkt aus gleichsam als Endphase der spätantiken Kunstgeschichte an. In diesen Zusammenhang der entschwundenen Scheinhaftigkeit des Kunstwerks gehört wohl auch das Goldgrundproblem in seiner Gesamtheit. Der ästhetische Wert des Kunstwerks, der nicht mehr mitgedacht wird, kann vom Materialwert vertreten werden (Purpurhandschriften, Porphyplastik). Auch in diesem Fragenkomplex wird aber früher oder später das Verfallsproblem neu aktuell werden und zwar noch in einem allgemeineren Sinne als bei Gager. Denn wenn die antike, autonome Kunstwelt in der Spätantike wirklich wieder in die Komponenten auseinanderfällt, aus denen sie vielleicht einmal entstanden ist und immer wieder entsteht, dann dürfen wir frei von jeder normativen Einstellung hier von einer Rückbildung sprechen, die mit der Barbarisierung, wie die Renaissancezeit es sah, gewiß Ähnlichkeit hat. Es ist eine Banalität, daß damit eine solche Entwicklung als Ganzes nicht abgewertet, d. h. „bedauert“ ist.

Kehren wir von hier abschließend zu der Fragestellung über die Bedeutung des Goldgrundes zurück, wie sie B. vorfand. Riegls These, der Goldgrund sei idealer Raum, stand Berstels Widerspruch entgegen, der ihn als unendliche Fläche sehen wollte. Wir dürfen – ohne die Manen des großen Schöpfers der spätrömischen Kunstindustrie zu kränken – das Problem, herausgerissen aus Riegls System, als typisches Scheinproblem ad acta legen. B. zeigt in Übereinstimmung mit der modernen Psychologie, daß der neutrale Grund an sich eben nichts ist als Grund. Ob er als Raum mitgesehen oder als bloßer Träger der Darstellung empfunden wird, das hängt vom Charakter dieser Darstellung ab, aber der Betrachter kann auch selbst, wie wir es etwa von Tapetenmustern her kennen, seine Einstellungen beinahe willkürlich abwechseln lassen. Diese Frage kann tatsächlich nie im „Vokabelsinn“ gelöst werden, dem zufolge jeder neutrale Grund diese oder jene optische Bedeutung haben *müsse*. Sie ist, als subjektiv höchst variables Faktum, der Wahrnehmungspsychologie eher zugänglich, als einer historischen Aussage über das Sehen einer vergangenen Zeit. Wir stimmen B. zu, daß „die Intensität der Raumvorstellung von dem gedachten Realitätsgrad des Dargestellten“ abhängt; den Bildgrund um das Dargestellte als Raum sehen, bedeutet, sich dieses als allseitig beweglich und ringsum betastbar vorstellen. Mit der Farbe des Grundes hat das wohl kaum zu tun. B.s Ausführungen, daß der Blaugrund der Mosaiken dem Goldgrund in Form und Sinnbedeutung gleichgeordnet ist, wirken überzeugend. Freilich bleibt auch hier nur vor dem konkreten Kunstwerk zu entscheiden, ob er deswegen immer den Lichtraum des Himmels darstellt, den etwa die goldstrahlende Kuppel der Hagia Sophia gewiß bewußt symbolisiert. B. selbst zieht das schon beim Mosaik von S. Sabina in Zweifel, wo der Grund auch gleichzeitig Folie für die blaue Inschrift ist. Aus dem 6. Jahrhundert möchte ich ein Beispiel hinzufügen, das diese Bedeutung als Lichtraum geradezu ausschließt. Es ist die Darstellung des ungläubigen Thomas in S. Apollinare nuovo. Hier steht die Pforte des verschlossenen Innenraums, in dem die Apostel weilen, isoliert vor goldenem Grund. — Solche Tatsachen beweisen immer wieder, daß die intensive Auseinandersetzung mit dem Einzelkunstwerk — wie sie B. für S.MM geleistet hat — nicht aber Antithesen allgemeiner Art die Kunstwissenschaft heute weiter bringen können, weiter als immer neue, schematisch gebildete Begriffspaare.

[1] Die Erscheinungsweisen der Farben, Jena 1922.

[2] Votr. d. Bibl. Warburg 1924/25.

[3] Malerei und Zeichnung der Griechen, München 1923, II, p. 895.

[4] Festschrift f. P. Arndt, München 5925, p. 24.

[5] Zusammen mit H. Degering, Berlin 1932.