

Zur Entstehung der altchristlichen Basilika

I.

Auf österreichischem Reichsboden stehen heute noch Denkmale des altchristlichen Basilikenbaues aufrecht, die zu den vollkommensten und besterhaltenen zählen; und wenn man dazu die Ergebnisse der Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte, insbesondere jener von Salona, in Betracht zieht, wird man, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, die Behauptung wagen dürfen, daß heute, wenigstens innerhalb des Abendlandes, nächst Italien die österreichische Monarchie die meisten und wichtigsten Zeugnisse des altchristlichen Basilikenbaues aufzuweisen hat. Daraus mag es sich rechtfertigen, wenn mit nachstehendem ein Versuch zur Lösung der immer noch umstrittenen Frage nach der Genesis der altchristlichen Basilika gerade in diesen, der Beschreibung österreichischer Kunstdenkmale gewidmeten Blättern niedergelegt werden soll.

Daß die christliche Basilika zur Zeit ihrer Entstehung (etwa im III. Jh. n. Chr.) nicht außerhalb aller Beziehungen zu der gleichzeitigen Baukunst im römischen Reiche überhaupt — sei es der profanen, sei es der heidnisch-sakralen — gedacht werden könne, ergab sich schon aus den Säulenhallen und den halbrunden Nischen, die beiden Gebieten in so hervorragendem und charakteristischem Maße gemeinsam gewesen sind. Man schloß daraus von Anbeginn ganz richtig, daß die Christen in dem Augenblicke, da es die Schaffung eines den spezifischen Anforderungen ihres Kultus entsprechenden Gotteshauses galt, nicht auf die Erfindung neuer, bis dahin nicht dagewesener Typen ausgegangen wären, sondern sich der bereitstehenden Formen der damaligen Baukunst des römischen Weltreiches bedient hätten. Nur faßte man das Problem im Sinne der materialistischen Anschauung, die in der zweiten Hälfte des XIX. Jh. alle Kunstforschung beherrscht hat, als ein rein utilitarisches: die Christen hätten sich lediglich gefragt, welches der bei den Heiden vorgefundenen Bausysteme die größte äußere Bequemlichkeit für die Ausübung des christlichen Kultus, insbesondere der Zeremonien des Meßopfers darböte? So hätten

sie nach den Einen in der Marktbasilika, nach den Andern in der Privatbasilika, oder allein schon in der gemeinen antiken Wohnhausanlage usw. das zweckmäßigste Vorbild des gesuchten christlichen Kultushausbaues erkannt, und das hienach gewählte Vorbild lediglich gemäß den Bedürfnissen des neuen Kultus aus- und weitergebildet. Zum Beispiel dachte sich die älteste dieser Entstehungshypothesen — die auch heute im Grunde noch immer die größten Chancen hat, sobald man überhaupt an den soeben formulierten Voraussetzungen festhält — daß die christliche Basilika auf das Vorbild der profanen Marktbasilika zurückgehe, deren Grundform die Christen aus Zweckmäßigkeitsgründen hauptsächlich nur in dem einen Punkte geändert hätten, daß sie die Säulenstellungen an den beiden Schmalseiten hinwegließen.

Bei einer solchen Auffassung, die man als eine rein antiquarische bezeichnen darf, ist aber eines zu kurz gekommen: die Kunst. Im Zeitalter des Kunstmaterialismus hat man das freilich übersehen; denn diesem galt ja das Schöne als eine notwendige Folgeerscheinung des Zweckmäßigen, das Kunstwerk als mechanisches Produkt aus Zweck, Rohstoff und Technik. Seit einem Jahrzehnt haben wir jedoch allmählich wieder deutlicher scheidend gelernt zwischen dem Zweckmäßigen, das der Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse entspricht, und dem Schönen, das gefällt. Kaum hat man sich auf den Boden einer solchen dualistischen Auffassung gestellt, erhebt sich auch schon die Frage: was hat den Christen an der Basilika gefallen, daß sie dieselbe von Anbeginn durchaus bevorzugt, und im weiteren Verlauf wenigstens im Abendland ein volles Jahrtausend hindurch so gut wie ausschließlich festgehalten haben?

Allerdings könnte gleich von vornherein der Versuch unternommen werden, dieser Frage die Berechtigung zu entziehen, indem man geltend machte, daß die Altchristen der bildenden Kunst mindestens gleichgültig, wo nicht feindselig gegenübergestanden wären. Die ältesten Christen waren in der Tat von eschatologischen Vorstellungen

erfüllt und auch später noch, als sie mit der Welt sich abzufinden und im Sinne dieser Konzession eine Kirche einzurichten begannen, treffen wir bei ihnen öfter auf asketische Neigungen, die den Mangel an Interesse, wo nicht eine ausgesprochene Abneigung gegenüber der bildenden Kunst verraten. Aber es wäre gefehlt, den Geltungswert dieser Symptome zu überschätzen. Hat ja doch selbst das polytheistische Heidentum, das man in gewisser Hinsicht als eine Vergöttlichung der bildenden Kunst auffassen darf, aus seiner Mitte Geister hervorgebracht, die der Kunst alle erlösende Bedeutung und damit die Existenzberechtigung absprachen: und zwar begegnen wir in dieser Reihe nicht allein den Neuplatonikern, die man vielleicht, weil sie der Spätzeit angehören, nicht für vollkommen beweisgültig halten könnte, sondern vor allen dem großen Plato selbst, der in so vielen Beziehungen die klassische Höhe des Hellenentums vertritt. Schon die reiche Coemeterialkunst der primitiven Christen hätte uns daran hindern sollen, ihnen eine tiefere Neigung für die bildende Kunst abzusprechen. Man halte nur die analogen Verhältnisse bei uns Modernen daneben, die wir in so vieler Hinsicht einen förmlichen Kultus der bildenden Kunst zu treiben uns bemühen, aber in Bezug auf die künstlerische Behandlung der Grabstätten uns nicht entfernt mit den Altchristen messen können. Die Altchristen empfanden also wenigstens in ihrer überwiegenden Masse ein ausgesprochenes Bedürfnis nach bildendem Kunstschaffen und genießendem Wiederschaffen und traten damit als vollberechtigte Mitschöpfer der damaligen Kunst im römischen Weltreiche neben die Heiden, denen man früher allein die aktive Rolle in diesem Prozeß zugewiesen hatte. Wir stehen nun vor der Frage: wodurch unterscheidet sich dieses vermutliche christliche Kunstwollen von dem gleichzeitigen heidnischen? Wie war ihr wechselseitiges Verhältnis beschaffen?

Sucht man die Antwort hierauf unmittelbar aus den Denkmalen zu gewinnen, so wird man wenigstens bei dem heutigen Stande der Forschung nicht weit kommen. Unsere Organe bemerken noch immer, wie schon vor Jahrzehnten, hauptsächlich bloß die ikonographischen Unterschiede in den Figurendarstellungen; am auffallendsten tritt da die Unterdrückung anstößiger heidnischer Motive entgegen,

aber selbst diese wurden keineswegs mit rigoroser Strenge durchgeführt. Klebt sonach schon die ikonographische Vergleichung mehr am Äußern, Stofflichen des Inhalts, ohne in die Auffassung einzudringen, so weiß vollends über die Unterschiede in der Behandlung von Form und Farbe heute noch niemand Aufschluß zu geben. Aber selbst dieses negative Ergebnis allein schon entbehrt nicht einer gewissen aufklärenden Bedeutung: wären die Unterschiede hier wirklich sehr namhafte und tiefgehende, dann müßten doch schon einige darunter den Forschern aufgefallen sein. Zu der gleichen Erkenntnis werden wir auch durch Erwägungen allgemeiner Natur geleitet.

Es ist unsere tiefgewurzelte und unausrottbare Überzeugung, daß zwischen ethischem und ästhetischem Wollen ein inniger Zusammenhang besteht. Sie gelangt unter anderen darin zum Ausdrucke, daß wir uns fortwährend versucht fühlen, zwischen Erscheinungen der Kunstgeschichte und solchen aus der gleichzeitigen Kulturgeschichte Verbindungen herzustellen, die ersteren durch die letzteren als die allgemeineren bedingt zu erklären. Die strengen Kritiker, die solche Versuche fast ausnahmslos zu finden pflegen, haben allerdings leichtes Spiel, indem sie regelmäßig dagegen die Frage ins Feld führen, welche Verbindungsglieder denn zwischen den beiderlei Erscheinungen vorhanden wären. Sie beweisen damit aber nur, daß der Mensch hiebei einem unwiderstehlichen und daher wohl richtigen Drange folgt, etwa wie der elektrische Strom — wenn ein Vergleich verstattet ist — der im gewaltsamen Wege des Kurzschlusses die nächste Verbindung mit dem Ziele sucht, um sich den Umweg über die normale, aber umständlichere Leitung zu ersparen. Man wird vielleicht selbst die Behauptung wagen dürfen, daß es kaum einen unter den so klugen und vorsichtigen Kritikern geben möchte, der nicht das eine oder das andere Mal in der gleichen Richtung gesündigt hätte. Es möchte heute vielleicht sogar schon möglich sein, die inneren Beziehungen zwischen dem Verhältnisse des altchristlichen Kunstwollens zum gleichzeitigen heidnischen einerseits und jenem des altchristlichen religiösen Wollens zum gleichzeitigen heidnischen religiösen Wollen andererseits des Genaueren aufzudecken, denn wenigstens in den extremen Fällen, wo die wechselseitigen Beziehungen

sich bis zur Negation des einen steigern, wie im Bildersturm, liegen dieselben unmittelbar offen zutage. Da aber ein bezüglicher Versuch zu umständlich ausfallen müßte, um an dieser Stelle Einschaltung finden zu können, muß es diesmal im wesentlichen noch mit dem Appell an die innere instinktive Überzeugung des Lesers sein Bewenden haben. Wie stellt sich nun im Lichte der heutigen Forschung das Verhältnis der altchristlichen zur gleichzeitigen heidnischen Religion?

Einer unbefangenen Erkenntnis dieses Verhältnisses ist bisher hauptsächlich der Offenbarungsglaube, zwar nicht als solcher, aber um gewisser Nebenvorstellungen willen die man damit verknüpft hat, entgegengestanden. Ausgehend von der Erwägung, daß eine Botschaft, die vom Himmel gesendet werden mußte, durch die Menschen selbst auf keine Weise hätte gefunden werden können, meinte man auf eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem Altchristentum und dem gleichzeitigen Heidentum schließen zu müssen. Die stets fortschreitende historische Erkenntnis hat aber allmählich jene Kluft mehr und mehr eingeengt, ohne daß der Offenbarungsglaube darunter Schaden gelitten hätte. Es widerspricht diesem auch in keiner Weise die Annahme, daß die Heiden in der römischen Kaiserzeit nach dem gleichen gemeinsamen Ziele gestrebt hätten als die Christen und daß die letzteren eben durch die geoffenbarte Botschaft die begehrte Erlösung gefunden haben, die den Heiden als solchen versagt blieb. Die Gemeinsamkeit des religiös-ethischen Grundzieles aller Völker und Kulte im römischen Weltreich der Kaiserzeit erscheint heute durch zu viele Zeugnisse gestützt, als daß man sich ihrer Erkenntnis noch länger verschließen könnte.

Das religiöse Leben während der drei ersten Jahrhunderte der römischen Kaiserzeit charakterisiert die wachsende Aufklärung über die Unzulänglichkeit des überkommenen polytheistischen Glaubens für das ethische Erlösungsbedürfnis der damaligen zivilisierten Menschheit. Bei den Gebildeten hatte diese Aufklärung freilich schon Jahrhunderte früher mit dem Momente begonnen, seit welchem die griechische Philosophie dasjenige wofür der Glaube versagte, mit dem Verstande zu be-

greifen versuchte. Diese Bevölkerungsklassen waren im II. Jh. n. Chr. bei der Skepsis, das ist beim Zweifel an der Möglichkeit einer Erlösung durch die Philosophie und die Wissenschaft selbst angelangt; die große Menge aber, die ohne einen imperativen Glauben nicht zu existieren vermochte, hatte um diese Zeit längst das Vertrauen in die Kultformen des griechischen Zwölfgötterglaubens eingebüßt und dafür nach anderen Kulturen gegriffen. Der Römer der Kaiserzeit verehrte wohl noch die alten Staats- und Familiengötter, etwa wie man eine vorgeschriebene staatsbürgerliche Formalität erfüllt; aber in seinem inneren Herzensbedrängnis und seinem Erlösungsbedürfnis wandte er sich nicht mehr an Zeus oder Hera, Apollon oder Athene, sondern an Isis oder Attis, Serapis oder Mithras u. s. w. Allen diesen, der äußern Form nach den orientalischen Kulturen entnommenen Gottheiten war gemeinsam: erstens ein Zug zum Monotheismus, zweitens ein zeremoniöser Mysterienkult, endlich eine Beziehung zur Unsterblichkeit, in deren Bewußtsein der spätantike Mensch mehr und mehr die eigentliche Erlösung erblickte. In allen diesen Beziehungen tritt aber der Gegensatz zu den klassisch-polytheistischen Anschauungen ebenso scharf und deutlich hervor als die Verwandtschaft mit dem Christentum.

Dürfen wir hienach das religiöse Endziel der Christen und Heiden in der früheren Kaiserzeit als ein gemeinschaftliches fassen, dessen Erreichung allerdings beiderseits mit verschiedenen Mitteln angestrebt wurde, so möchte man auf Grund des vorhin angedeuteten Analogieschlusses das Gleiche vom Kunstwillen annehmen: auch in der bildenden Kunst hätten Christen und Heiden im Grunde das Gleiche gewollt, aber mit verschiedenen Mitteln zu erreichen gestrebt. Nach einem Beispiele hierfür brauchen wir nicht weit zu suchen: es bietet sich von selbst in der Basilika dar. Daß die christliche wie die heidnische (forensische) Basilika nahverwandten, wo nicht identischen ästhetischen Grundforderungen entsprochen haben müssen, beweist die enge Übereinstimmung in den meisten ihrer Teile. Aber auch eine Verschiedenheit ist vorhanden: keine christliche Basilika gleicht ganz genau der Marktbasilika und dasselbe gilt in umgekehrtem Sinne.

II.

Die vorstehenden Betrachtungen hatten bloß den Zweck, die Hindernisse hinwegzuräumen, die eine frühere in materialistischen Vorurteilen befangene Anschauung der Erkenntnis vom Wesen und Entstehung der christlichen Basilika in den Weg gelegt hatte. Es wurde damit den Altchristen imputiert, sie hätten die bildende Kunst etwa gleich einem Rocke behandelt, den man anzieht oder ablegt, je nachdem man warm oder kalt haben will, ohne dabei im geringsten auch seine Fähigkeit das Gefallen des Besitzers oder anderer zu erwecken, zu würdigen. Das wichtigste Ergebnis besteht aber darin, daß wir nun nicht mehr gezwungen sind, nach einem festen Bausysteme bei den Heiden zu suchen, das die Altchristen fertig herübergenommen und für ihre praktischen Zwecke adaptiert hätten. Wir dürfen vielmehr die christliche Basilika als eine freie künstlerische Schöpfung der Altchristen, allerdings aus Elementen, die ihnen mit den Heiden, vermöge des sie mit diesen hinsichtlich der letzten Ziele verknüpfenden Kunstwillens, gemeinsam waren, auffassen und entsprechend zergliedern.

Vor allem haben wir uns den praktischen Zweck klar zu machen, dem die christliche Basilika zu dienen hatte; denn wenn der Zweck auch nicht, wie die Kunstmaterialisten gemeint hatten, das Schöne mechanisch hervorbringt, so liefert er doch den äußeren Anstoß, daß das Schöne ins Leben trete, und bedingt dadurch wenigstens teilweise seine Erscheinung. Will man nun dasjenige rein erfassen, was am Kunstwerke auf Rechnung des Kunstwillens zu setzen ist, so muß man das durch den praktischen Zweck bedingte daran von der Gesamterscheinung abzuziehen wissen; darum muß der praktische Zweck, dem das christliche Kulthaus zu dienen hatte, noch vor Beginn der künstlerischen Untersuchung reinlich ausgemacht werden. Dabei darf von den Verhältnissen der primitiven Zeit, die noch von eschatologischen Erwartungen erfüllt gewesen war und die man vielleicht am zutreffendsten als die kommunistische bezeichnen darf, gänzlich abgesehen werden. Die Vorbedingungen für die Ausbildung eines allgemein verbindlichen Gotteshaustypus waren bei den Christen erst von dem Augenblicke an gegeben, als sie sich auf einen dauernden Aufenthalt in dieser irdi-

schen Welt bis zu ihrem unbekanntem Ende einzurichten begannen, was aus verschiedenen Gründen kaum vor der zweiten Hälfte des II. Jh. n. Chr. anzunehmen ist. Dieser Umschwung hat zugleich auch eine innere Folge für den Kultus mit sich gebracht, die, wie sofort gezeigt werden soll, von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die allgemeine Gestaltung des Gotteshauses werden mußte.

Das christliche Kulthaus, wie es sich ungefähr seit dem Ende des II. Jh. allmählich herausgebildet haben mochte, war gedacht als die Stätte, an welcher die Gemeinde an der erlösenden Wirkung des von den Priestern dargebrachten Meßopfers teilnahm. Und zwar sollte dieser Akt zwischen geschlossenen Wänden vor sich gehen: nicht aus Heimlichkeitstrieb, sondern sozusagen aus einem Reinlichkeitsbedürfnis, denn es sollte niemand Zeuge des Opfers sein, der nicht innerlich dazu vorbereitet war, selbst nicht der flüchtigste Zuschauer aus der Ferne. Das Opfer hatte gegenüber denjenigen der polytheistischen Kulte eine durchaus mystische Bedeutung, wie sie auch den gleichzeitigen heidnischen Mithrasopfern und anderen zukam; und es lag ganz im Sinne dieses Mysteriums, daß der einzelne Gläubige, wenngleich er von der leiblichen Beteiligung am Opfer niemals ausgeschlossen blieb, doch auch dann der erlösenden Gnaden desselben teilhaftig wurde, wenn das Opfer lediglich vom Priester als dem geistlichen Oberhaupt der Gemeinde dargebracht wurde und er — der Gläubige — bloß der Darbringung im selben nach außen abgeschlossenen Raume, mit entsprechender innerer Andacht anwohnte. Diese Auffassung hat aber erst von der Konstituierung einer Kirche an platzzugreifen begonnen, während in der kommunistischen Zeit die leibliche Anteilnahme am Opfer (seine Darbringung und seine Entgegennahme) für jeden Gläubigen obligatorisch gewesen war. Mit der also geänderten Auffassung mußte auch die Stellung des Priesters, dessen Funktion in der kommunistischen Zeit gewissermaßen diejenige eines — wenn das allerdings nicht ganz zureichende Wort gestattet ist — geschäftlichen Vermittlers gewesen war, gegenüber der Gemeinde eine viel ausgezeichnetere und respektheischendere werden, als ehemals. Das christliche Kulthaus erforderte hienach einen Raum, in welchem das Opfer durch die Priester darge-

bracht wurde, und einen zweiten, mit dem ersten zusammenhängenden, aber andererseits doch respektvoll davon getrennten Raum für die Versammlung der Gemeinde, beide Räume jedoch durch geschlossene Wände geschützt vor der Zeugenschaft Unberufener, die nicht zur Gemeinde gehörten, oder der Teilnahme an den Gnaden des Opfers unwürdig waren.

Den einen der beiden Räume, denjenigen in dem sich das Mysterium vollzieht, mit Opferaltar und Priesterschaft, bildet die halbzyklindrische, ursprünglich fensterlose und mit einer Halbkuppel überwölbte Apsis. Sie ist nichts anderes als die Hälfte einer Rotunde mit Rundkuppel und somit ein Erzeugnis des Zentralbaues, das für die Baukunst der römischen Kaiserzeit vielleicht das am meisten charakteristische Baumotiv geworden ist. Es scheint nun einschaltungsweise notwendig, sich Sinn und Bedeutung des römischen Zentralbaues (dessen vermutlichen hellenistischen Vorläufer wir zu wenig kennen, um darüber Bestimmteres sagen zu können) klar zu machen.

Der Zentralbau ist ein Resultat der Emanzipation der Tiefendimension in der antiken Kunst. Diese Emanzipation verrät sich nicht allein in der äußeren Form der Dinge, deren tastbare Außenflächen sich nun in auffallender, durch starke Lichter und Schatten markierter Weise gegen den Beschauer vor- oder von ihm zurückwölben dürfen, sondern auch in der Zulassung des freien Luft-raums als einer ästhetischen Potenz und darin beruht ihre eigentliche, epochemachende Bedeutung. Jetzt erst, nachdem die klassische Phase der Entwicklung überwunden war, begann man den Innenraum als ein künstlerisches Element zu betrachten; von diesem Augenblicke an kann erst von einer eigentlichen, monumentalen Raumkunst die Rede sein. Die Lösung des Problems aber, einen Ausgleich zwischen dem unfaßbaren, unendlichen, formlosen Tiefraum einerseits und der begrenzten, tastbaren, mehr oder minder symmetrisch geschlossenen Form andererseits herzustellen, lag im Zentralbau. Betritt man z. B. das Innere des römischen Pantheon, dann fühlt man sofort, daß die in der Ebene nicht zu messende und daher störende Tiefe seines Raumes ungefähr gleich ist der in der Ebene meßbaren Breite und Höhe; und die Rundkuppel, welche dem gleichem Radius folgend,

alle unbehaglichen Winkel ausgleicht, vollendet den Eindruck der Sicherheit im Beschauer. Man empfindet die äußere, tastbare, geschlossene Form auch im Innenraum und vergißt den unmeßbaren Freiraum über dem Eindruck der ihn begrenzenden festen Form. Die Grundlage des Zentralbaues bildet wie jene der klassischen Kunst die Symmetrië, aber nicht mehr die Symmetrie der Ebene, sondern jene des Raumes, die man seit Semper als Eurhythmie zu bezeichnen pflegt.

Der Zentralbau ist nun der ausgesprochene Monumentalbau der Römer geworden. Das beweist schon der Umstand, daß die Monumente par excellence, die Grabmäler wenigstens der Vornehmsten, seit dem Ausgange der republikanischen Zeit als Zentralbauten aufgeführt wurden. Aber das sind Male, das heißt gewissermaßen Werke der Skulptur, die sich bloß nach außen als geschlossene, tastbare und dabei allerdings eurhythmisch gewölbte Formen darstellen sollten. Doch auch den Innenräumen, sobald sie durch gewölbte Zentralbauten hergestellt waren, wohnte eine monumentale Bedeutung inne. Eine solche kam in der antiken Welt jeder sakralen Funktion zu und solcher gab es eine Fülle, da ja das ganze antike Leben vom sakralen Wesen durchdrungen war. Auch Räumen von nichtmonumentaler Bestimmung und daher von einfacher, nutzbaulicher Anlage wurden mit Vorliebe Teilräume angefügt, denen man irgend eine sakrale Bedeutung beilegen mochte und auf Grund dessen das beliebte Kunstmotiv des geformten Freiraumes verlieh; in vielen Fällen mag dann selbst das künstlerische Bedürfnis die eigentliche Veranlassung gegeben haben und die sakrale Bedeutung dafür nur der Vorwand gewesen sein. Solche angefügte Zentralräume erhielten nun naturgemäß nicht die vollständige, sondern bloß die halbierte Zentralform: das war die halbrunde Nische mit Halbkuppel darüber.

So versteht man, daß die Altchristen dem Innenraume, der durch das Mysterium selbst und durch die Anwesenheit der Vermittler des Mysteries ausgezeichnet war, im Sinne der damaligen Auffassung von der Bedeutung der Architekturformen gar keine andere Gestalt geben konnten als jene eines Zentralbaues, und weil die Anfügung eines zweiten damit kommunizierenden

Raumes vorausgesetzt war, diejenige eines halbierten Zentralbaues: der Apsis.¹⁾

Der zweite Raum war gedacht als Versammlungsraum der Gemeinde. Die Bestimmung war jener des Mysterienraumes gegenüber entschieden eine untergeordnete. Die Gläubigen hatten ja mit dem Mysterium selbst in der Regel unmittelbar nichts mehr zu tun; hätte man den für sie bestimmten Raum ebenfalls als monumentalen ausgezeichnet, so wäre dadurch der Vorrang des Mysterienraumes verwischt worden. Der Raum für die Gläubigen sollte daher behandelt werden, wie die gewöhnlichen Versammlungsräume damaliger Zeit: Räume zum Zirkulieren von Menschen, zum Kommen und Gehen, ohne alle monumentale Geschlossenheit. Solche Räume waren die Säulenhallen.

Die antike Halle (*στωζ*, porticus) bildete einen Gang, der womöglich nach allen Seiten, mindestens aber an einer Seite mit einer Säulenreihe durchbrochen war. Es lag ihr der Gedanke zugrunde, einen begrenzten Raum zur Versammlung und zum Zirkulieren von Menschen zu schaffen und doch nicht den Eindruck eines geschlossenen Innenraumes aufkommen zu lassen. Was das Auge sehen sollte, waren lediglich die Säulen: das ist begrenzte, tastbare, stoffliche Individuen, die im freien Raume gleich Reliefgebilden auf ebenem Grunde standen, und den Freiraum in seiner Existenz ebenso zurückdrängten und künstlerisch unsichtbar machten, wie das Relief den Grund, über den es sich erhebt. Daß nun diese Hallen auch in der römischen Kaiserzeit den gewissermaßen ordinären Typus für Versammlungsräume gebildet haben, lehrt am besten die Marktbasilika.

Die römische Marktbasilika war in der Grundanlage nichts anderes als eine Komposition von vier Säulenhallen, die sich nach einem gemeinsamen oblongen Hofe öffneten. Das künstlerische

¹⁾ Mit der Beschränkung des Zentralbaues auf Innenräume von monumentalem Charakter hängt es u. a. zusammen, daß die Baptisterien regelmäßig als Zentralbauten errichtet worden sind. Sie waren eben monumentale Einfassungen der Piscina, d. h. der weihvollen Stätte, an der sich die Aufnahme in die christliche Gemeinde vollzog. Daß Grabmäler und Grabkirchen das gleiche Schema befolgten, wird dann vollends nicht wundernehmen können.

Element der Basilika bildeten im Innern die Säulenreihen, d. h. tastbare, begrenzte und stoffliche Formen in rhythmischer Wiederholung. Aus Gründen, über die uns die Alten keine Aufklärung hinterlassen haben, wurde der dem ursprünglichen Gedanken nach offene Hof überdeckt. Die Kunstmaterialisten hätten sich für die Erklärung dieser folgenschweren Neuerung wahrscheinlich mit einem Momente praktischer Zweckmäßigkeit begnügt, das darin lag, den Versammlungsraum zu Sommers- und Winterszeit und zu jeder Witterung behaglich zu erhalten. Ein solcher äußerer Grund dürfte wohl auch mitgespielt haben; aber es lief gewiß eine künstlerische Erwägung mindestens parallel mit jener praktischen. Es liegt nahe zu denken, daß jener zunehmende Drang nach räumlicher Abschließung, wie er sich in der Pflege des Zentralbaues ausprägt, sich auch im Nutzbau bemerkbar gemacht hat. Die Mittelmeervölker, die zur klassischen Zeit überall gleichsam den ebenen Grund des freien Raumes als notwendige Folie für die in ästhetischem Sinne allein gültigen, tastbaren Individuen gesucht hatten, begannen allmählich ein Bedürfnis der Abschließung in einem beschränkten Bezirke zu empfinden; oder ganz platt gesprochen: sie fühlten sich dadurch geniert, daß unberufene Zuschauer von allen Seiten (auch von oben) in ihren Wandel in den Markthallen hereinblicken könnten und schlossen darum nicht allein die äußeren Seiten der Halle mit gemauerten Wänden sondern auch den Hof nach oben hin ab, was schon des erforderlichen Lichtes halber mit einer Überhöhung der Hallenmauern über den Säulen verbunden sein mußte. Daß damit der Hof tatsächlich aufhörte ein offener zu sein, und daß mit dieser wenn auch zunächst bloß latenten Einführung eines geschlossenen, von Säulenhallen umgebenen Innenraums der Ausgangspunkt für eine neue, auf wesentlich unklassischen Voraussetzungen aufgebaute Entwicklung gegeben war, wird niemand leugnen wollen. Aber diejenigen, die die Neuerung (wohl schon in hellenistischer Zeit) eingeführt haben, dachten nicht an die Konsequenzen, die wir heute so deutlich zu überschauen im stande sind. Für die Römer der Kaiserzeit war die Decke des Hofes eine provisorische, denn sie ist, soviel wir wissen, nicht ein einzigesmal in der monumentalen Wölbungsform und nicht einmal in unvergänglichem

Material ausgeführt worden, sondern stets als flacher, hölzerner Dachstuhl.¹⁾

Jetzt werden wir auch verstehen, warum die Altchristen ihrem der Apsis vorgelegten Versammlungsraume die Form der drei- (oder mehr-)schiffigen Langhäuser gegeben haben. Der obligatorische Typus für solche Räume waren eben die Säulenhallen und es lag für die Altchristen kein Grund vor, davon abzugehen. Daß sie den dazwischen gelegenen Hof überdeckten, war ihnen geradezu zur Notwendigkeit gemacht, da ja ihr Kultus die Abschließung nach außen zwingend forderte. Der Hinwegfall der Säulenhallen an den Schmalseiten, durch welchen sich die altchristliche Basilika so auffallend von der Marktbasilika unterscheidet, ist durchaus einleuchtend. Zwischen Mysterienraum und Gemeinderaum durfte keine unmittelbare Verbindung herrschen und der Mysterienraum mußte sich darum gewissermaßen selbständig ins Freie, d. i. nach dem (gedeckten) Hofe öffnen. An der entgegengesetzten Schmalseite hingegen hätten die Säulen wohl stehen bleiben können, und das ist auch nachweislich da und dort geschehen; aber es ist ganz natürlich, daß jene Hallen, die zu dem Mysterium hinleiteten, nun weitaus den Vorzug gewannen, und infolgedessen für eine Querhalle am Eingange kein rechter Sinn vorhanden blieb. Damit erscheint allerdings ein Richtungsmoment zugegeben, das schon in der Marktbasilika latent vorhanden, nun in der christlichen Basilika in verstärktem Maße sich geltend gemacht hat. Aber das muß auf das entschiedenste bestritten werden, daß dieses Richtungsmoment sich in einem mit perspektivischen Absichten

¹⁾ Die Maxentiusbasilika am römischen Forum mit ihrer Wölbung steht ganz vereinzelt da, zeigt schon im Grundriß fundamentale Abweichungen vom typischen Basiliken-Schema und ist höchstens als Rudiment einer Entwicklung aufzufassen, die in der damit eingeschlagenen Richtung keine Fortsetzung finden konnte, ähnlich wie die Religionspolitik Diokletians und seiner Gesinnungsgenossen mit demselben Maxentius ihr jähes Ende ohne Spur einer Nachfolge gefunden hat. Daß die Römer oblonge Anlagen ebenso leicht zu wölben wußten, wie zentrale, ist durch zahllose Denkmale bewiesen. Monumentale Langräume haben sie aber nach Aussage der Monumente (namentlich der römischen Thermensäle) in der Regel gewissermaßen in Zentralräume, d. h. wenigstens in quadratische Räume mit Kreuzgewölben darüber unterteilt.

komponierten Mittelschiffe ausgesprochen hätte: es gelangte künstlerisch einzig und allein in der Korridorform der Seitenschiffe, und in deren überragender Länge gegenüber der Breite zum Ausdruck. Auch hier müssen wir uns hüten, die künstlerischen Absichten, die spätere Zeiten mit der Basilika zu verwirklichen unternommen haben, schon den Altchristen zuzuschreiben.

Aus dieser Betrachtung ergibt sich, daß das konstitutive Element des Langhauses ursprünglich bloß die beiden Seitenschiffe gebildet haben. Damit soll natürlich durchaus nicht gesagt sein, daß die Gläubigen nicht auch ins Mittelschiff heraustraten, wie ja gewiß auch in den Atrien, die ganz zweifellos einen offenen Hof zwischen vier Säulenhallen besessen haben, die Gemeindemitglieder ebensogut diesen Hof wie die Hallen selbst betreten haben werden. Aber wenigstens für einen Teil des Mittelschiffes — begreiflichermaßen für jenen, der dem Altare zunächst lag (Schola cantorum) — war der Zutritt der Menge nachgewiesenermaßen ausgeschlossen. Das künstlerische Element der altchristlichen Basilika bildeten noch immer hauptsächlich die Säulen. Nicht der perspektivische Blick vom Mittelschiffe aus gegen die Apsis, sondern der gerade Draufblick von einem Seitenschiffe aus quer über den überdeckten Hof hin nach der Front des andern Seitenschiffes mit ihren Säulenreihen und Malereien an der Wand darüber war es, der die künstlerische Wirkung des Langhauses in der altchristlichen Basilika bedingte. Nicht eine einzige unter den zahllosen altchristlichen Basiliken, die wir im Orient und Okzident überkommen oder doch in Resten erhalten haben, hat eine Wölbung oder auch nur eine Kassettendecke aus Stein aufzuweisen: ausnahmslos ist es die vom künstlerischen Standpunkte provisorische Abdeckung mit einem hölzernen Dachstuhl (mit oder ohne Vertäfelung) gewesen, die von der Halbkuppel des monumentalen Mysterienraumes so bedeutungsvoll absticht.

Wie stellt sich hienach das Verhältnis der altchristlichen Basilika zur Marktbasilika? Haben wir in letzterer das unmittelbare und bewußt befolgte Vorbild der ersteren zu erblicken? In dem Sinne, daß die Altchristen nach reiflicher Überlegung unter den vorhandenen Bautypen eine

Wahl getroffen hätten, die dann auf die Marktbasilika gefallen wäre, ist es gewiß nicht der Fall gewesen. Das verbietet sich schon aus der Übereinstimmung, die in dieser Hinsicht im ganzen römischen Weltreich geherrscht hat, soweit überhaupt christliche Gemeinden Gotteshäuser gebaut haben. Daß da und dort Schwankungen vorgekommen sind, ist so selbstverständlich, daß man eher das Gegenteil nicht begreifen würde; aber im allgemeinen ist binnen kurzer Zeit die Kombination der Apsis mit zwei Säulenhallen und einem Hofe dazwischen überall durchgedrungen, was gewiß nicht möglich gewesen wäre, wenn man sich zuerst an irgend einem Orte (und wäre es selbst in Rom) für die Vorbildlichkeit der Marktbasiliken entschieden hätte und das übrige Reich erst diesem Beispiele gefolgt wäre. Die betonte Übereinstimmung läßt sich vielmehr einzig auf die Weise erklären, daß eben überall wo im Römerreiche gebaut wurde, jene Auffassung von den Architekturformen gegolten hat, wie sie vorhin auseinandergesetzt wurde, und es daher auch zwingendermaßen im ganzen Reiche zur Adaption der gleichen Kulthausform kommen mußte, ohne daß es eines Anstoßes von einer maßgebenden Seite dazu bedurft hätte. Letztere Vermutung würde auch mit der Zurückhaltung, die sich die Kirche, nach allem was wir wissen, in Bezug auf Dinge der bildenden Kunst in den ersten Jahrhunderten auferlegt hat, übel stimmen. Aber andererseits ist auch die Verwandtschaft der christlichen und der Marktbasilika von den Altchristen gewiß nicht übersehen worden, denn nur so kann man es erklären, daß der Name Basilika dafür so gebräuchlich geworden ist. Diese Verwandtschaft gründete sich nicht allein auf die Säulenhallen, die einen mittleren Hof umgaben bzw. flankierten, sondern auch auf die Apsis. Denn auch die Marktbasilika mußte über einen monumentalen Teilraum verfügen, der wohl mit dem Ganzen zusammenhing, aber durch seine ausgezeichnete Form sich aus dem übrigen heraus hob: die Tribuna des Richters, die in der Grundform vollständig mit der Apsis übereinstimmte, aber allerdings entsprechend ihrer geringeren Bedeutung weit geringere Maße hatte und keineswegs den Zielpunkt der Andacht aller Versammelten bildete, sondern lediglich den gelegentlichen Interessen Weniger zu dienen hatte, weshalb die

Säulenhallen davor keine Unterbrechung zu erleiden brauchten.¹⁾

III.

Was an der im vorstehenden entwickelten Anschauung von der Entstehung der altchristlichen Basilika und insbesondere ihres Langhauses Vielen auf den ersten Blick befremdlich erscheinen dürfte, ist die Absetzung des Mittelschiffs vom Range eines Hauptschiffs. Denn das eigentlich Vorhandene sind gemäß dieser Anschauung die beiden Seitenschiffe; das Mittelschiff ist bloß gleichsam Reliefgrund, architektonisch gefaßt ein Nichts, ein formloser, leerer Raum, und nur provisorisch überdeckt. Wir sind heute auf Grund unserer eigenen Kultusgewohnheiten derart gewöhnt, das Mittelschiff als den eigentlichen Kirchenraum, die Seitenschiffe hingegen bloß als Zugänge zu den Seitenkapellen zu fassen, daß uns für das umgekehrte Verhältnis

¹⁾ Nach dem Gesagten wird man es ohne weiters verständlich finden, daß die Frage nach dem engeren Bezirke, in welchem die altchristliche Basilika zuerst bestimmte Gestalt gewonnen haben könnte, im obigen gar nicht aufgeworfen wurde. Säulenhallen und Apsiden in einer endgültig wohl von den Griechen geschaffenen Form begegnen im ganzen römischen Weltreiche; und wenn von einer römischen Weltkunst gesprochen werden kann, so betrifft sie diese Grundelemente der römischen Architektur. Aber die Frage: Orient oder Rom, die heute so temperamentvoll erörtert wird, erscheint vom Standpunkte jener Forschung, der mit vorstehenden Ausführungen gehuldigt sein soll, dermalen überhaupt ganz gleichgültig. Was fördert es unsere Erkenntnis, wenn wir uns entschließen — wie dies in der anmaßendsten Weise von uns gefordert wird — die allgemeine Bezeichnung „Spätromisch“ durch „Orientalisch“ zu ersetzen, wo doch niemand behaupten kann, die Kunst des IV.—VIII. nachchristlichen Jahrhunderts wäre mit der altägyptischen, altmesopotamischen oder altpersischen einfach identisch gewesen? Was hilft uns selbst zu wissen, ob ein Motiv früher im Osten oder im Westen des Weltreichs gebraucht wurde, wenn wir es nicht aus seiner künstlerischen Bedeutung und aus der Entstehung dieser Bedeutung heraus verstehen? Und von einem solchen Verständnis sind wir in der frühmittelalterlichen Kunst im allgemeinen noch sehr weit entfernt. Es anzubahnen ist seit Jahrzehnten das allerdings nicht bequeme Streben des Verfassers dieser Untersuchung und er wird sich in der Beharrlichkeit und Zuversicht, mit der er das ihm vorschwebende Ziel einer wirklichen, historischen Erkenntnis der spätantiken Kunst verfolgt, weder durch die fortgesetzten leidenschaftlichen Angriffe einzelner, noch durch die Teilnahmslosigkeit der übrigen Forscher beirren lassen.

zunächst alles Verständnis fehlt. Wir versammeln uns während des Meßopfers im Mittelschiff, wir wollen den Blick auf den Hauptaltar und den zelebrierenden Priester stets frei haben und selbst während wir im Gebetbuche lesen, leben wir in dem beruhigenden Bewußtsein, in jedem Augenblicke die Phase der Opferhandlung durch einen Vorblick feststellen zu können. Und da sollten die Altchristen sich hauptsächlich in den Seitenschiffen gedrängt haben, so daß fast nur diejenigen, die unter den Arkaden standen, die Darbringung des Meßopfers mit ihren Augen zu schauen vermochten!

Was nun zunächst die den Kultus betreffende Seite dieses Einwandes betrifft, so wird durch den Umstand, daß die orientalische Christenheit bis zum heutigen Tage vom Altar und Priester durch die Ikonostasiswand getrennt ist, zur Evidenz bewiesen, daß der ungehinderte Blick auf Altar und Priester kein unbedingtes Erfordernis des christlichen Kultus gebildet hat; und dem Mysteriencharakter, der die Erlösung mehr auf die innere Andacht, als auf äußere, sinnliche Wahrnehmungen basiert, scheint diese Erkenntnis sehr wohl zu entsprechen.¹⁾ Ferner bezeugen die Emporen, die ja auch nichts anderes sind als Seitenschiffe, daß gerade diese nach moderner Vorstellung untergeordneten Räume zum Aufenthalte der Gläubigen bestimmt gewesen sind. Daß die Emporen namentlich für Aufnahme der Angehörigen des einen Geschlechtes zu dienen hatten, macht mindestens sehr wahrscheinlich, daß auch mit den beiden Seitenhallen des Erdgeschosses ursprünglich und lange Zeit die Trennung der zwei Geschlechter verbunden gewesen ist.

Uns interessiert aber hier hauptsächlich die künstlerische Seite der Frage. Wir genießen heute bewußt oder unbewußt, aber mit vollen Zügen die Raumwirkung des Mittelschiffs als eines geschlossenen Raumganzen und seine perspektivische Wirkung, indem es unseren Blick nach dem Hauptaltar als Zielpunkt hinleitet. Es scheint uns

¹⁾ Darum ist auch die von FELIX WITTING (Die Anfänge christlicher Architektur) versuchte Erklärung für die Entstehung der Basilika, trotz mancher guter Grundgedanken und verdienstvoller Beobachtungen eine verfehlte, weil sie auf der Voraussetzung eines durch moderne Eindrücke suggerierten und aus der Geschichte nicht nachzuweisen den „visuellen Eindrucks“ beruht.

ganz selbstverständlich, daß auch die Altchristen bereits die gleiche Wirkung gesucht und genossen hätten. Einer historischen Prüfung vermag aber diese vorgefaßte Meinung in keiner Weise stand zu halten.

Heute noch entsinne ich mich lebhaft der Stunden, die ich in meinen Lehrjahren am Eingänge von S. Paolo fuori und von Sa. Maria Maggiore zugebracht habe, um die künstlerische Wirkung ihrer Mittelschiffe voll zu erfahren und daraus auf die künstlerische Absicht ihrer einstigen Urheber Rückschlüsse zu ziehen. Natürlich suchte auch ich nach einer räumlichen und einer perspektivischen Wirkung. In S. Paolo fuori (das wenngleich bloß Kopie, für die Raumverhältnisse als gültiges Zeugnis angesehen werden darf) schien wenigstens ein Moment der perspektivischen Wirkung vorhanden: die Rundbogenarkaden, die, wie in den Handbüchern zu lesen war, den Blick des Beschauers nach dem Altare hin zu leiten hatten. Aber warum denn dann die vaste Mauer über den schmalen, zierlichen Arkaden, und vollends die ungeheuere, unbewegliche Decke? Diese Bedenken suchte ich vergebens mit Gedanken an „Barbarei“ und bewußten „Kunsthäß“ der Christen zu verscheuchen: denn ich empfand innerlich sehr unbequem das Lächerliche und Unwahre solcher Ausflüchte, sobald ich nur den Fuß in andere Innenräume der späteren Kaiserzeit wie Sa. Maria degli Angeli oder in die Maxentiusbasilika setzte. In Sa. Maria Maggiore hingegen versagten sogar die Arkaden. Und seltsam: stellte ich mich etwa in die Mitte des Mittelschiffs, dann schwand allmählich das Fremde und Drückende, die Säulen gelangten zu ihrer Wirkung, die festen durchbrochenen Oberwände erschienen weniger lastend und mit ihrem Wechsel von Wand und Durchbrechung sogar in gewisser Harmonie mit Säulen und Interkolumnien darunter, ja selbst die Decke verlor ihre Starrheit und Schwere, vielleicht, weil sie sich von diesem Standpunkte überhaupt weniger dem Auge aufdrängte. Schon diese Beobachtung hätte mich darauf führen können, das künstlerisch Wirksame nicht in einem geschlossenen Raume von perspektivischer Wirkung, sondern in den ebenen Fronten der Seitenschiffe zu suchen. Aber das Vorurteil zu Gunsten des Mittelschiffs als vermutlichen Trägers der künstlerischen Grundabsicht

war so groß, daß ich meine damaligen Studien mit dem entmutigenden Bekenntnisse abschloß, die Lösung des Problems vergeblich gesucht zu haben.¹⁾

Die Aufklärung sollte freilich nicht lange ausbleiben. Daß ein perspektivischer Anblick des Altars nicht grundsätzlich beabsichtigt gewesen sein konnte, ergab sich einmal aus dem schon erwähnten Vorkommen der Ikonostasis und sodann aus der Wahrnehmung, daß allein schon die Schranken mit Ambonen, Osterkerzen u. s. w. den Blick aus dem Mittelschiffe nach dem Altare störend behindern mußten. Besondere Aufklärung in dieser Richtung würde der Bauriß von St. Gallen gewähren, der das ganze Mittelschiff mit Altären angefüllt zeigt, wenn es angienge von den Verhältnissen einer Klosterkirche schlankweg auf jene einer Gemeindekirche zu schließen. Aber auch die Betrachtung der kunstgeschichtlichen Entwicklung im ganzen Mittelalter mußte mich bald zur Überzeugung bringen, daß perspektivische Wirkungen in der altchristlichen Basilika unmöglich angestrebt gewesen sein konnten, weil es damals noch an jedem Verständnis für solche Wirkungen gefehlt hätte. Was man dem altchristlichen Zeitalter imputieren möchte, ist erst im XV. Jh. in voller Entfaltung nachzuweisen: in den Kirchen des Brunellesco, den Reliefs des Donatello, den Bildern des Jan van Eyck. Wie man einen geschlossenen länglichen Innenraum mit perspektivischen Absichten zu behandeln hatte, konnte man aus dem barocken Kirchenbau seit Giacomo della Porta erlernen — demselben Barockstil, der aus den altchristlichen Basiliken die den perspektivischen Blick hemmenden Einbauten entfernt und die meisten Fenster ihrer Oberwände vermauert, dafür einzelne größere für bestimmte malerische Effekte durchgebrochen hat. Das Mittelschiff der altchristlichen Basilika konnte somit weder auf einen geschlossenen Raumeindruck, noch auf eine perspektivische Ansicht des Altars berechnet gewesen sein. Was hatte es aber dann in Wirklichkeit zu bedeuten?

Als ich vor fünf Jahren den diese Frage be-

¹⁾ Die persönliche Art der Schilderung mag man damit entschuldigen, daß dadurch die Schwierigkeiten sich heute in die Anschauung der spätantiken Welt zu versetzen, am anschaulichsten und überzeugendsten dargetan werden konnten.

treffenden Absatz in der „Spätromischen Kunstindustrie“¹⁾ niederschrieb, konnte ich bereits die Überzeugung ausdrücken, daß das Mittelschiff gleich dem Mittelraume der forensischen Basilika ursprünglich bloß die Bedeutung eines offenen Hofes, der freiräumlichen Folie für herumziehende Säulenhallen gehabt haben müsse. So groß war aber die Befangenheit in dem bisherigen auf der modernen Übung und Anschauung beruhenden Vorurteile, daß ich selbst damals noch nicht wagte, die letzte Folgerung zu ziehen und das Mittelschiff aus der Zahl der künstlerischen Faktoren überhaupt zu streichen, sondern im offenbaren Widerspruche mit der soeben ausgesprochenen Erkenntnis, mir noch immer die Frage vorlegte, welche anderen künstlerischen Absichten an Stelle von Raumwirkung und Perspektive zur Gestaltung des Mittelschiffes geführt haben mochten. Es schien sich da die Beobachtung verwerten zu lassen, daß die Römer der Kaiserzeit auch die Räume von zweifelloser Geschlossenheit, d. h. die Zentralräume nicht von prallen Wänden, sondern von einer bestimmten freien Raumsphäre, analog den Randschatten der spätantiken Reliefs begrenzt sein ließen, wie die Entwicklungsreihe Pantheon—Minerva Medica—Sa. Costanza, deutlich erkennen läßt. Aus ähnlicher Absicht dachte ich mir nun die Öffnung der Mittelschiffswände durch Interkolumnien hervorgegangen, durch welche hindurch der dahinter zirkulierende freie Raum wahrnehmbar wurde. Daß damit weder die abweichende Behandlung der Schmalseiten noch der Decke eine Erklärung findet, ließ mir die Hypothese schon damals unzulänglich erscheinen. Seither habe ich sie vollständig preisgegeben, unter anderm auch aus dem Grunde, weil sie die Verdoppelung der Seitenschiffe, die gerade an den größten und monumentalsten Basiliken begegnet, ganz unverständlich erscheinen läßt. Faßt man aber die Seitenschiffe als das konstitutive Element auf, dann erscheint ihre Vermehrung als das einfachste und selbstverständliche Auskunftsmittel in Fällen, wo für besonders volkreiche Gemeinden größere Versammlungsräume geschaffen werden mußten; hätte das Mittelschiff diesen Versammlungszwecken gedient, so hätte es ja genügt dieses

¹⁾ Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn S. 30 f.

allein zu verlängern und zu verbreitern. Und was von der Vermehrung der Seitenschiffe in der Breite, gilt auch von ihrer Vermehrung in der Höhe, das heißt von dem Emporen.

Die Emanzipation des Mittelschiffs von der untergeordneten Funktion der Folie oder des Reliefgrundes beginnt mit dem Momente, wo die Schola cantorum in dasselbe von der Apsis her vorrückt; sie steigert sich mit jener Anfüllung durch Altäre, wie sie am Bauriß von St. Gallen begegnet und in der Doppelhörigkeit wohl ihre Höhe erreicht. Aber im vollen Sinne als geschlossener Innenraum wurde das Mittelschiff erst von dem Augenblicke an empfunden als es überwölbt wurde: die Wölbung ist ja nichts anderes als der monumentale Ausdruck für jene Wandlung in der Auffassung des christlichen Kulthauses. Der Gemeinderaum gewinnt nun monumentale Bedeutung gleich dem von Anbeginn gewölbten Altarraum. Das Mittel ist ganz verwandt demjenigen, das die Römer zu ähnlichen Zwecken angewendet haben: die Zerlegung des Langraumes in quadratische Räume mit Kreuzgewölben, die zwischen Zentralraum und Richtungsraum die Mitte einhalten. Ausgesprochene Richtung kennt das Mittelalter bloß nach der Höhe, nicht nach der Länge.¹⁾ Die Gotik steigert stetig die Bedeutung des Mittelschiffes und verrät schon unverkennbar die Neigung, die Seitenschiffe zu Kapellenreihen zu degradieren. In aller Form ist dann diese Folgerung von der Barockkunst gezogen worden: die römische Barockkirche kennt nur mehr einen einzigen geschlossenen und gewölbten Saal mit Altarraum als perspektivischem Abschluß; die Seitenschiffe sind verschwunden und an ihre Stelle Kapellen getreten, ähnlich wie schon in den römischen Thermensälen. Es ist nicht zufällig, daß Michelangelo einen solchen

¹⁾ Damit sei die mißverständliche Äußerung in der Spätromischen Kunstindustrie S. 29 berichtigt, wonach bereits die romanische Kunst bewußt auf perspektivische Wirkungen ausgegangen wäre.

Saal zur Kirche Sa. Maria degli Angeli eingerichtet hat; aber die Kreuzgewölbe haben seine Schüler in den von ihnen gebauten Kirchen durch das in einseitiger Richtung verlaufende Tonnengewölbe ersetzt.

Die allmähliche Emanzipation des Gemeinderumes, wie sie sich gemäß dem vorstehenden im Abendlande vollzog, hat der christliche Osten bereits viel früher durchgeführt. Zwar war auch hier ursprünglich die dualistische Basilika der ordinäre Kultushaustypus; das beweisen vor allem die syrischen Denkmale, die de Vogué zuerst bekannt gemacht hat. Aber die cäsaropapistische Tendenz, die das orientalische Christentum alsbald ergriffen hat, ließ die Scheidung zwischen geistlich und weltlich sich nicht in so strengen Formen ausbilden wie im Abendlande.²⁾ Der Gemeinderaum floß daher im Orient bald mit dem Presbyterium zusammen, indem beide in einem gemeinsamen Zentralbau Platz fanden. Je geringer aber die Schranke zwischen Priester und Gemeinde, desto größer ist sie für den Orientalen zwischen Mensch und Gott; im Orient war es daher, wo der Altar als die Stätte in der sich die Gottheit offenbarte, vor den Augen der Menge durch die Ikonostasis verborgen blieb. Man hat längst auf die innere Verwandtschaft zwischen byzantinischem Kirchenzentralbau und Cäsaropapismus hingewiesen; im vorstehenden ist der Punkt angedeutet, von dem aus der bisher bloß unklar empfundene Zusammenhang durch eine Reihe greifbarer Zwischenglieder dargelegt werden kann.

²⁾ Eine Erscheinungsform der strengeren Scheidung zwischen monumentalem Mysterienraum und profanem Gemeinderaum bildet auch das Querhaus, das offenbar keinen andern Zweck hatte, als eine stärkere räumliche Scheidung zwischen Apsis und Langhaus herbeizuführen und dessen Anwendung charakteristischermaßen auf das Abendland beschränkt geblieben ist. — Zum Beweise für die Richtigkeit der in diesem Aufsätze gebotenen Ableitung des Basilikenschemas glaube ich endlich in gewisser Hinsicht auch die ältesten Moscheeanlagen (z. B. des Amru und des Ibn-Tulun zu Kairo) anführen zu dürfen.