

Die byzantinische Kunst.

Krumbacher hat in seiner „Geschichte der byzantinischen Litteratur“ die versprengten Arbeiten auf byzantinischem Gebiete zusammengefaßt und schafft heute in der „Byzantinischen Zeitschrift“ ein Organ, welches diese Vereinigung aufrecht erhalten und fortführen soll. Was sich seit Jahren auf allen Wissensgebieten ankündigte, hat dadurch greifbare Gestalt angenommen: das Studium der Byzantiner um ihrer selbst willen, nicht wie bisher im Zusammenhange der klassischen, mittelalterlich-abendländischen und orientalischen Kultur, soweit die Kenntnis des Byzantinischen zur Herstellung eines Zusammenhanges derselben untereinander notwendig war, sondern als der einzig dastehenden Erscheinung einer Kultur, die Antike und Christentum, Orient und Hellenismus in sich vereinigt, ohne dafs barbarische Einwanderungen die alte Volksmasse wesentlich verändert hätten. Das byzantinische Reich führt vielmehr äußerlich den Kampf der Graeco-Italiker gegen die anstürmenden Völkermassen des Orients und die nordischen Barbaren fort, seine endliche Niederlage in diesem Ringen ist zugleich sein eigener Untergang und der Untergang des letzten Restes direkter antiker Tradition. Insofern setzt die Geschichte von Byzanz diejenige der klassischen Völker fort und unterscheidet sich darin wesentlich von den neuen Kulturen des Abendlandes und des Islam.

Die Kunstgeschichte ist vielleicht am weitesten zurück in der Kenntnis der byzantinischen Welt. Was in Spezialwerken und Handbüchern darüber berichtet wird, baut sich auf ein paar zufällig bekannt gewordene Denkmäler auf, die überdies für die spätere Zeit nicht einmal zu den maßgebenden gehören. Nur Bayet und Kondakoff¹⁾ haben Versuche systematischer Forschung gemacht, der eine, indem er die Skulptur und Malerei in vorikonoklastischer Zeit untersuchte, Kondakoff, indem er der in den europäischen Bibliotheken so glänzend vertretenen Miniaturenmalerei, die ihrer absoluten Bedeutung nach am Schlusse daran kommen sollte, eine umfassende wissenschaftliche Bearbeitung

1) Man vgl. für die Litteratur Krumbacher, *Gesch. d. byz. Litt.* S. 30 f. und Kondakoffs Einleitung zur *Hist. de l'art byz.*

angedeihen liefs. Die Bedeutung der byzantinischen Kunst wird zwar allseitig anerkannt, aber es geht ihr niemand ernstlich zu Leibe. Dobbert in Berlin, der durch seinen Zusammenhang mit der russischen Schule darauf geführt wurde, ist beim Abendmahl stehen geblieben. Brockhaus in Leipzig entwickelt neuerdings eine sehr schätzenswerte Kenntnis der griechischen Kirchenlitteratur, besitzt aber noch zu wenig Erfahrung auf dem Gebiete der byzantinischen Kunst. Bayet läßt leider gar nichts mehr von sich hören. Daher bleiben nur Kondakoff in Petersburg und seine Schüler, Schlumberger in Paris, Charles Diehl in Nancy, Tikkanen in Helsingfors und der Verfasser. Es wäre sehr zu wünschen, daß man auf deutschen Universitäten der byzantinischen Kunst gegenüber nicht riete 'Lassen Sie einstweilen die Hand davon' (Grimm), sondern junge versprechende Kräfte zur Ausfüllung dieser bedeutendsten Lücke der Kunstwissenschaft anspornte und unterstützte. Solange die Kunstforschung das Studium des Byzantinischen umgeht und nicht als Pflicht erkennt, fehlt ihr in der That der wissenschaftliche Charakter; denn dann sucht sie sich aus, was ihr schmeckt, macht Mode und folgt derselben. Die Verleger wissen das.

Allerdings, das Studium der Kunst der Byzantiner ist nicht so bequem und kostspieliger als das der abendländischen Kunst. Aber bei einiger Konzentration der Kräfte und Mittel könnte doch ein Scherlein für Byzanz abfallen, ohne daß wir deshalb auch nur entfernt in das Extrem der klassischen Archäologie zu verfallen brauchten, welche Griechenland und den Orient durchwühlt und die Kunst Roms fast gänzlich vernachlässigt. Mit der Topographie von Konstantinopel hat sich seit Gyllius kein europäisch geschulter Gelehrter an Ort und Stelle befaßt. Ducange, Unger, Labarte konstruieren lediglich auf Grund der litterarischen Quellen. Paspatis, den Arbeiten des *'Ελληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος* in Konstantinopel, sowie Dethier, Mordtmann, Mühlmann, Millingen u. a. fehlt die vor allem durch die Bearbeitung der Topographie von Rom und Athen erzielte Schulung dieser Art Forschung und der kunsthistorische Standpunkt. Dies gilt bis zu einem gewissen Grade auch von den einschlägigen Arbeiten Kondakoffs, Destunis', Ljuksas u. a., obwohl sie jedenfalls in erster Linie anerkannt werden müssen. Bearbeitet sind eigentlich nur die Mauern der Stadt; doch fehlt hier jede Publikation des Hauptdenkmals: des goldenen Thors, welches für sich allein imstande ist, eine Vorstellung der Bedeutung der Theodosianischen Zeit für die Entwicklung der byzantinischen Kunst zu geben. Für die Mauern des Septimius Severus und Konstantin sind wir nicht über das Stadium zum größten Teil haltloser Konjekturen heraus. Die Ansichten über Lage und Abgrenzung der Regionen sind

durchaus schwankend, es fehlt jede klare Darstellung der Fundamentalsätze der Überlieferung. Von irgend einem Versuche einer systematischen Aufarbeitung der Denkmäler kann nicht die Rede sein. Kondakoff hat zwar neuerdings nochmal die Nachrichten gesammelt, und sein Buch hat speziell für die Kirchenstatistik Wert. Aber er bringt auch nicht eine Detailaufnahme, sondern beschränkt sich ausschließlich darauf, die Platten der Photographen von Konstantinopel zu reproduzieren. Dazu kommt, daß die von Architekten gemachten Aufnahmen ihnen zufällig zugänglicher Denkmäler unzuverlässig sind. Von Pulgher ganz zu schweigen, trifft dieser Vorwurf auch Salzenberg, der die byzantinischen Formen ähnlich sah, wie das vorige Jahrhundert die Antike: damals erschien alles barock, für Salzenberg schillert alles romanisch. Um Beispiele zu nennen, zeichnet er das glatte, von Unger Trichter genannte Kämpfer-Kapitell stets als romanischen Würfel (so häufig auch Choisy u. a.) und giebt zumeist *Acanthus mollis*, wo der so charakteristische *Acanthus spinosus* sitzt. Das goldene Thor mit seinem Propylaion, die Reste der Palastarchitektur, die Cisternen und Säulen, eine ganze Anzahl von Kirchen, darunter sehr wertvolle wie Kalender, Gül und Fetije Dschami sind so gut wie unbekannt; dafür kommt man immer wieder auf die sog. Theotokos- oder Theodoroskirche am Wefa Meidan zurück, die weder datiert noch einheitlich erbaut ist und hölzerne Kuppelstützen hat. Wo finden sich Abbildungen der zahllosen Architekturstücke und Skulpturfragmente, die im Museum und sonst allerorten ihr Stilleben führen? Die Mosaiken, soweit sie nicht durch die gewerbsmäßigen Photographen veröffentlicht sind, blieben unbeachtet. Und was von Konstantinopel gilt, das gilt ebenso für die ganze Türkei. Für Saloniki und Trapezunt sind wir noch immer auf die unzuverlässigen Aufnahmen Texiers angewiesen, Bayet hat gezeigt, was dort an Schätzen zu heben ist. Über Kleinasien wissen wir nur, was Choisy aus Ephesus, Sardes und Philadelphia berichtet hat. Vogüés Arbeiten über Syrien und Jerusalem haben keine Nachfolge gefunden, Ägypten ist noch völlig terra incognita. Inzwischen wüsten die Türken und christlichen Händler weiter, jeder Tag bringt den Verlust neuer wertvoller Überreste. Architektonische Denkmale stürzen ein oder drohen mit dem Einsturz (Tekfur Serai) oder sie werden auf Abbruch verkauft, skulptierte Marmorstücke wandern in die Hände der Steinmetzen oder werden zu Kalk verbrannt, und neuerdings verschwinden figürliche Bildwerke um Gott weiß wann im Abendlande wieder aufzutauchen, ohne daß dann noch jemand ihre Provenienz kennt oder eingesteht. Die Türken, so sehr die leitenden Behörden scheinbar dem europäischen Drucke folgen, sehen es gern mit an, wenn die Zeugen der christlichen

Vorzeit verschwinden. Ist doch der dem Verfasser gegenüber einst von der Behörde geltend gemachte Grundsatz, daß es vor den Türken in Konstantinopel überhaupt nichts gegeben habe und jeder, der darüber etwas zu sagen habe, ein Schwindler sei, bezeichnend genug. Die besseren Elemente unter ihnen müssen dem von der Mehrheit ausgeübten Zwänge aus Rücksichten der Selbsterhaltung folgen.

Etwas besser steht es in Griechenland; aber auch dort möchte man das christliche Mittelalter gern vollständig eliminieren. Bei der großen Masse ist das verständlich. Aber die Gelehrten sollten die Beschäftigung mit der christlichen Kunst nicht in den Händen eines Lambakis allein lassen. Sein Buch über Daphne, Kremos' resp. Diehls Werk über Hosios Lukas und die schleuderhaften Aufnahmen von Couchaud: das ist ziemlich alles, was über Hellas gearbeitet worden ist. Und doch hat der Europäer hier mit gar keinen Schwierigkeiten zu kämpfen, die Behörden kommen ihm entgegen, das Land ist leicht zugänglich. Und es stehen hier die allerwertvollsten Denkmäler der mittel- und spätbyzantinischen Zeit aufrecht, von denen eines allein imstande wäre, die landläufige Voreingenommenheit gegen die byzantinische Kunst, so weit sie die Architektur betrifft, in Scham über die maßlose Verblendung umzuwandeln. Keines dieser Denkmäler, nicht einmal die Marksteine byzantinischer Kunst, Daphne, Hosios Lukas, Mistra sind in Abbildungen publiziert. Wer wagt die Mittel dafür bei dem notorisch schlechten Absatz, der bei dem oft lediglich geheuchelten Interesse für diese Zeit zur Erfahrung geworden ist? Ich habe solche Tafelwerke zum Teil fertig bearbeitet liegen; aber wer verlegt mir denn die „Byzantinischen Denkmäler“! Halb gezwungen habe auch ich unglücklicherweise mit der Kleinkunst begonnen, statt das Niveau der Betrachtung von vornherein auf die monumentale Kunst zu erhöhen. Schließlich wird nicht nur der Laie, sondern auch der Fachmann glauben, daß die byzantinische Kunst lediglich eine Werkstatt für Miniaturen, Emails, Elfenbeinschnitzereien und dergleichen, d. h. eine Produktionsanstalt für Kunstgewerbemuseen gewesen sei. Die Kräfte des einzelnen werden hierin nur langsam Wandel schaffen. Möchte vor allem die klassische Archäologie bei ihren kostspieligen Expeditionen mehr Rücksicht auf die byzantinischen Denkmäler nehmen und die altchristliche Archäologie ihr Interesse bald intensiv auch dem Oriente zuwenden!

Nachdem ich so beiläufig versucht habe, den niedrigen Stand der byzantinischen Kunstforschung und die allgemeine Schuld daran zu charakterisieren, wende ich mich der Frage zu, welche eigentlich Anlaß zu diesen Zeilen gegeben hat. Krumbacher benutzt in der Einleitung zu seiner Geschichte der byz. Litteratur S. 5 eine von Springer wieder-

holt ausgesprochene Ansicht als unterstützenden Beleg dafür, daß man den Beginn der byzantinischen Kultur um die Mitte des 7. Jahrhunderts ansetzen müsse. Bis zum 6. Jahrhundert wandle die christliche Kunst im Orient und Occident gemeinsame Bahnen und zeige eine große Gleichförmigkeit des Stils; eine Trennung lasse sich bis zu dieser Zeit nicht durchführen, eine eigenartige Richtung der christlichen Kunst im Osten werde erst später (seit Heraklios etwa) bemerkbar. Ungefähr das Gegenteil davon ist richtig. Bis auf Konstantin bzw. Theodosius wandelt die Kunst im Orient und Occident gemeinsame Bahnen, dann übernimmt die in Konstantinopel neu erstundene byzantinische Kunst die Führung und dringt in Justinians Zeit zum Höhepunkt und allgemeiner Herrschaft durch. Das, was sie bis dahin geschaffen hat, wird, von der figürlichen Monumentalplastik abgesehen, zu allen Zeiten in Byzanz festgehalten, der Occident aber unterliegt seiner Altersschwäche und der Invasion der germanischen Barbaren, deren Ornamentgeschmack im 8.—10. Jahrhundert auch die monumentale Kunst beherrscht. Springer wiederholt seine Ansichten präziser formuliert in den Grundzügen der Kunstgeschichte (II. das Mittelalter). Wenn ich wage gegen die Autorität des verehrten Meisters meine Überzeugung geltend zu machen, so geschieht dies mit dem Hinweis darauf, daß Springer immer nur vom Standpunkte des Abendländers aus urteilte. Er hat nie von der Hochburg des Byzantinismus, von Konstantinopel aus auf die Denkmälerwelt des christlichen Orients herabgeblickt, nie mit dieser intimen persönlichen Verkehr gepflogen und von ihr ausgehend den Blick zurück nach dem Westen gerichtet.

Springer stellt an die Spitze des Mittelalters A. die altchristliche Kunst, indem er mit Recht kleinliche Bedenken beiseite läßt und in einem für die Allgemeinheit berechneten Handbuche der Antike I gegenüber die christliche Kunst II zusammenfaßt. Die wissenschaftliche Kunstgeschichte aber muß, wie dies Sybel gethan hat, den Titel A zur Antike ziehen und hat dann zwei Perioden zu scheiden, wie Sybel empfunden, aber nicht durchdrungen hat — nach dem Stande der Forschung auch nicht durchdringen konnte:

1. Die altchristliche Kunst, die neben der Antike besteht¹⁾ und wie diese lokale Verschiedenheiten, aber im allgemeinen einheitlichen Grundcharakter zeigt: in Rom wie in Italien überhaupt, in Gallien, Hispanien, Afrika und im Osten, für den Bayet die vorhandenen, noch spärlichen Belege gesammelt hat. Ihr Charakter ist anerkannt ein naïv

1) Ich würde sagen schmarotzend, wenn ich nicht befürchten müßte, mißverstanden zu werden. Bayet (Recherches p. 6) hat in einem ähnlichen Falle sogar auf die Bezeichnung „byzantinisch“ verzichtet.

symbolischer. Sie vegetiert nach dem 4. Jahrhundert kraftlos weiter in Italien sowohl wie im Orient, wo sie, scheint es, z. B. noch in der koptischen Kunst einen Ausläufer fand.

2. Die altbyzantinische Kunst, welche nicht neben der Antike besteht, sondern die Traditionen derselben aufnimmt und fortführt, daher die antike Kunst selbst in ihrem letzten Blütestadium ist. Sie entwickelt sich nicht der altchristlichen gleichwertig neben gleich intensiven Strömungen in Rom und den andern Gebietsteilen, sondern sie saugt wie die antiken, so auch die altchristlichen Kräfte aller Gebiets-teile auf, nimmt dann eine eigene, völlig selbständige Richtung und beherrscht schließlicly alle Lokale, in denen die altchristliche Kunst einst blühte und noch vegetiert. Ihr Charakter ist ein historisch-dogmatischer, der Tag ihrer Geburt die Gründung Konstantinopels. Ohne letztere hätte die altchristliche Kunst, vielleicht etwas aufgefrischt durch die Befreiung der Kirche, allein weiter gewirkt, bis Mohamedaner, Germanen und Slaven ihr und damit der antik-christlichen Kunst überhaupt das Ende bereitet hätten, das sie thatsächlich fand. Konstantinopel aber wird der Stützpunkt der neuen christlichen Welt, seine Rolle ist eine viel bedeutendere als die Alexandrias in hellenistischer Zeit. Mögen auch im 4. Jahrhunderte die alten Zentren, vor allem Rom und Alexandria noch Geltung haben, seit Theodosius übernimmt doch das neue Rom am Bosphorus die Führung und steht bald ohne jede Konkurrenz da.

Die Gründe für die rasch erreichte Weltstellung Konstantinopels sind oft genug besprochen worden. Für die Entwicklung einer neuen mächtigen Kunstrichtung kommen vornehmlich zwei Momente in Betracht. Konstantinopel wird im 4. Jahrhundert der Universalerbe der antiken und altchristlichen Kunst. Was in den einzelnen Gebiets-teilen des weiten Reiches an lebensfähigen Kräften übrig geblieben war und dort versprengt allmählich dahinstarb, das wurde zugleich im 4. Jahrhundert von dem Überschufs an künstlerischen Kräften auch nach dem Bosphorus übertragen. Römer, Griechen, Alexandriner, Syrer und Kleinasiaten traten hier, angelockt durch die Begünstigungen des großen Kaisers, zu gemeinsamem Wirken zusammen. Sie brachten die geistige Kraft mit — der Boden selbst lieferte ihnen die Mittel, dieselbe unabhängig von der Heimat weiter zu entwickeln. Dieses wichtige Moment ist bisher völlig übersehen worden. Man wird zugeben: wären die neuen Römer in der Materialbeschaffung auf die Mutterlande angewiesen gewesen, so hätten sie sich nicht in dem Masse vom Alten lossagen können, wie dies bei Einschlagung neuer Bahnen naturgemäfs notwendig ist. Nun lagen aber so zu sagen in Konstantinopel selbst,

vor den Thoren der Stadt die uralten Marmorbrüche der prokonnesischen Insel, sie waren es, welche, der Architektur und Plastik wenigstens, von vornherein ein unabhängiges Vorwärtsschaffen sicherten. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Konstantin auf diese unerschöpfliche Materialquelle bei Gründung der neuen Hauptstadt Rücksicht nahm, wenigstens bewegt er sich nach den Berichten der Historiker mit seinen Plänen auffallend im Umkreis derselben, wenn er zuerst Troja, dann Chalcedon, endlich Byzanz wählt.

Man berücksichtige die beiden geltend gemachten Momente, dazu die stets zu raschem, frischem Schaffen antreibende Bausucht Konstantins und seiner Nachfolger, die Fülle allseitiger Aufgaben — es müßte nicht mit rechten Dingen zugegangen sein, wenn diese gärende und drängende Kunstmasse nicht mit der Zeit eine eigene Richtung genommen hätte. Daß dieselbe Dauer erhielt und nicht mit dem sinkenden Bedürfnisse wieder verschwand, dafür sorgte nach einer Hauptrichtung der allmählich kräftig entwickelte Betrieb in den Steinbrüchen der Prokonnesos. Sobald Konstantinopel nicht mehr die ganze Leistungsfähigkeit derselben in Anspruch nimmt, werfen sich die dortigen Händler auf den Export. Doch davon später. Man fasse ferner im allgemeinen die großen zeitgeschichtlichen Faktoren ins Auge, vor allem, daß der Zeitpunkt der Gründung Konstantinopels zusammenfällt mit dem Augenblick, in welchem der gewaltigste Bildner und Konservator aller Kunstformen, die Religion, wechselte. Zwar gilt dies ebenso gut für Rom, wie für die anderen Gebiete. Dort aber wurzelten die Künstler dauernd im heimischen Boden und in seiner jede freie Regung niederdrückenden Tradition. Daher läuft dort die Kunst im altchristlichen Geleise weiter bis zu ihrem mehr oder weniger seligen Ende. In Konstantinopel aber hängen die Auswanderer nur durch ihre eigene Person an den überlieferten Formen fest, mit jeder neuen Generation mußte die Nachwirkung derselben schwinden. Und nicht nur ist diesen Künstlern die Religion zugleich mit dem heimischen Boden unter den Füßen weggezogen, sie bilden zudem keine einheitliche Masse, sondern ein Konglomerat, zusammengewürfelt aus aller Herren Länder, so daß die Art des einen vom andern nur in den Grundzügen verstanden wird, woraus denn mit der Zeit ein Schwanken entstehen mußte, ein Aufgeben, Zusammenschließen, endlich ein neuer Stil. Dazu kommt, daß die antike Kunst selbst noch eine ganze Reihe latenter Kräfte aufzuweisen hatte. Noch war ihr Kreislauf nicht vollendet; die Anforderungen des christlichen Kultus entwickelten diejenigen Seiten, nach denen sie noch einer Entwicklung fähig war: im Ausbau und Schmuck des Innenraumes, in der Anwendung des Bogens bzw. der Kuppel, die in hellenistischer Zeit

begonnen hatte, aber bei den festgewurzelten Aufsenformen nicht vorwärts rückte, endlich in dem Siege der Malerei über die Plastik, den jede natürliche Entwicklung schließlicly mit sich bringt. Und wie das byzantinische Reich selbst zur Zeit Justinians den vollen Umkreis der damaligen Kulturlande umfaßt, so erstreckt sich um dieselbe Zeit auch der byzantinische Einfluß in der Kunst, soweit ich bis jetzt beobachten konnte, auf die gesamten Küstengebiete des Mittelländischen und Schwarzen Meeres.

Ich denke, diese Erwägungen, erst einmal ausgesprochen, müssen die Behauptung, daß die Kunst im Orient und Occident bis zum 6. Jahrhundert gemeinsame Bahnen beibehalten und im Osten erst nach dieser Zeit eine eigenartige Richtung eingeschlagen habe, a priori als unwahrscheinlich erscheinen lassen. Soweit ich nun die Denkmäler von Konstantinopel kenne, bestätigen sie die aprioristische Wahrscheinlichkeit durchaus, ja ich bin von ihnen ausgehend, nachträglich erst zum Durchdenken der Verhältnisse angeregt worden. Ich greife nur das eklatanteste Beispiel heraus: die Entwicklung des byzantinischen Kapitells.

Für das 4. Jahrhundert fehlen datierte Beispiele. Wahrscheinlich ist, daß die antiken Formen angewendet wurden und zwar in ihrer vollen Reinheit, denn ich habe keine Spur so roher Bildungen wie in Syrien gefunden. Das erste datierte unter den erhaltenen Denkmälern ist das goldene Thor, entstanden kurz nach 388. Die Pilaster-Kapitelle haben korinthische Form, der Acanthus ist der alte römische Acanthus mollis, doch sind seine Lappen wie noch später an der Marcianssäule sehr scharf geschnitten und die Rippen nur oberflächlich vertieft. Bei genauem Zusehen entdeckt man ein merkwürdiges Detail: das oben überfallende Blattende ist in einem andern Acanthusschnitt, dem des Acanthus spinosus ausgeführt. Dieser fette, zackige Schnitt, hier und in zwei anderen Fällen wie ein witziger Einfall des Steinmetzen wirkend, verdrängt den antiken Acanthus fast vollständig in der Zeit Theodosius' II. Es bildet sich ein typisches Kapitell heraus von kompositen Grundform, mit acht Blättern des Acanthus spinosus in zwei Reihen, oben zwischen den Voluten statt des antiken Eierstabes einer Reihe aufrechtstehender, fünfzackiger Blätter, unten einem Wulst von schräg gestellten Blättern des Acanthus spinosus, das Ganze von denkbar zierlichster Bildung. Sie herrscht ein volles Jahrhundert; statt der Voluten treten öfter Adler auf und in Justinianischer Zeit wird daraus das sog. Korbkapitell. Während dieses zu Hunderten in allen Küstengebieten des Mittelländischen Meeres nachweisbare Theodosianische Kapitell bisher völlig unbeachtet geblieben ist, hat man eine andere

Neuerung der byzantinischen Kunst, den Kämpferstein, längst als ein Merkmal der Kunst des Ostens im 5. Jahrhundert erkannt. Das an den Ecken tief unterarbeitete, wie überhaupt jedes Volutenkapitell bedurfte, sobald man statt des graden Architravs die Archivolte aufsetzen liefs, eines Zwischenstückes, welches den Druck von den Ecken ab- und auf den Kern allein überleiten sollte. Das Theodosianische Jahrhundert, welches sich von der antiken Tradition noch nicht völlig loslösen konnte, hilft sich durch Einschlebung des Kämpfers. Das Zeitalter Justinians aber, welches, im Gegensatz zum 5. Jahrhundert, in erster Linie konstruktiv wirksam ist, findet auch die Lösung dieses Widerstreites in dem von Unger Trichter- genannten Kämpferkapitell. Es ist wahrscheinlich, dafs die Erfindung desselben im Jahre 528 von dem Erbauer der Cisterne in der Basilika des Illus gemacht wurde. Zugleich wirft auch das Ornament den alten, plastisch profilierten Charakter ganz ab und überspinnt das neue Kapitell mit wechselnden Pflanzen- und Gittermotiven in flachdurchbrochener Arbeit. In mittel- und spätbyzantinischer Zeit wird das Kämpferkapitell neben dem korinthischen, wie wir es z. B. von S. Apollinare nuovo in Ravenna her kennen, beibehalten, nur wird das Ornament immer flauer und schlechter gearbeitet. Neue selbständige oder auch nur irgendwie veränderte Kapitellformen treten in der Monumentalarchitektur nicht mehr auf. Man halte dagegen das unten achteckige Kapitell der Longobarden und den Würfel der romanischen Kunst, um zu erkennen, wer im Mittelalter neue Wege einschlägt, ob auch der Osten, wie Springer meint, oder der Occident allein, und um welche Zeit dies geschieht.

Ich kann im Rahmen dieses Aufsatzes nur das Resultat meiner Forschungen geben. Das Belegmaterial liegt fertig da, es soll sich nur ein Verleger für die Publikation desselben finden. Ich bemerke ausdrücklich, dafs Ravenna keine maßgebende Rolle spielt.

Springer trennt unter dem Titel A. die altchristliche Kunst. 1. Rom, 2. Oströmisches Reich, 3. Ravenna. Er stellt unter 2. Konstantinopel und Syrien nebeneinander. Das Verhältnis ist aber so, dafs Syrien, von Konstantinopel teilweise aufgesaugt, nachher unter den Einfluß der byzantinischen Kunst gelangt. Im 4. Jahrhundert strömen syrische ebensogut wie römische und alexandrinische Elemente nach dem Bosphorus. Konstantin giebt dem alten Rom eine griechische Schwester *Νέα Πόλις*, der römischen Flora eine griechische *Ἀνθοῦσα* an die Seite, er teilt die neue Stadt nach dem Muster der alten in 14 Regionen, versetzt römische Magister und Patrizierfamilien an den Bosphorus, ja später fand man dort sogar die sieben Hügel wieder. Aber Konstantinopel mufs doch mehr den Typus hellenistischer Levantestädte gehabt haben als

rein römischen. Unger schon hat aufmerksam gemacht auf den syrischen Ursprung jener Portiken, welche die Hauptstraßen der Stadt einsäumten, und auf den ebenfalls in Syrien gebräuchlichen Mesomphalos, welcher mitten zwischen den drei östlichen und den vier westlichen Hügeln stand. Auch die Wasserversorgung der Stadt wurde nach orientalischem Muster eingerichtet. Zwar für die Zuleitung bediente man sich des römischen Aquäduktes; ob auch Druckleitungen verwendet wurden, läßt sich noch nicht mit Sicherheit feststellen. Sicher orientalisches aber war die Art, wie das Wasser in der Stadt aufgespeichert wurde. Syrische Baumeister führten schon im 4. Jahrhundert die offenen Weiher, Alexandriner wahrscheinlich um 400 die Säulencisternen ein. Von beiden Gattungen findet sich auf italischem Boden keine Spur. Die „Byzantinischen Denkmäler“ werden dafür die Belege bringen. Ebenso werden sie zeigen, daß auch sonst in der Profanarchitektur orientalische Elemente nicht ausgeschlossen gewesen zu sein scheinen. Die riesigen Pylonen, welche das goldene Thor Theodosius' d. Gr. beiderseits flankieren, weisen auf ägyptische Einflüsse hin. Dazu kommen kleinasiatische und syro-ägyptische Details an den Zierstücken der Architektur. Im Kirchenbau machen sich schon im Basilikenschema Unterschiede zwischen dem Osten und Italien geltend, welche sich aus der Verschiedenheit des Ritus und der strengeren Scheidung der Geschlechter im Osten erklären. Die Anordnung des Narthex vor dem Naos, von Emporen über den Seitenschiffen, von zwei kleineren Apsiden zu Seiten der Hauptapsis gehören hierher. Wieweit dabei Konstantinopel oder Syrien schöpferisch beteiligt ist, läßt sich bei der Lückenhaftigkeit des Materials heute noch nicht entscheiden. Die Entwicklung des Zentralbaues spielt sich, wie es scheint, ganz im Osten ab. Zwar Baptisterien und Grabdenkmäler werden auch in Italien als Kuppelbauten errichtet, aber die Übertragung des zentralen Systems auf den Kirchenbau vollzieht sich doch zuerst im Osten. Und es sind kleinasiatische Baumeister, welche in Konstantinopel die Krone aller Kuppelbauten, die Sophienkirche, aufführen. Andererseits läßt sich beobachten, wie seit dem 6. Jahrhundert von Konstantinopel aus Zentralbauten in den Provinzen, in Ravenna und Jerusalem z. B. aufgeführt werden, wie die prokonnesischen Steinmetzen die Küsten des ganzen Mittelmeerbeckens mit fertig zugearbeitetem Marmor versorgen. In Kleinasien so gut, wie in der Krim, in Syrien, Palästina, Alexandria, Tunis, Italien und Griechenland finden wir byzantinisches Säulenmaterial, das nicht nur nach der Marmorart und den Kapitellformen, sondern öfter auch in den Steinmetzzeichen seinen prokonnesischen Ursprung verrät.

Plastik und Malerei zeigen die gleichen Schicksale. In der Plastik macht sich der byzantinische Charakter schon z. Z. Konstantins an den Friesreliefs des Konstantinsbogens in Rom geltend. Die Diptychen sind typische Beispiele dafür. In Konstantinopel sind die frühesten monumentalen Belege die Reliefs am Fußgestell des Hippodrom-Obelisken. Die religiöse Plastik beginnt mit Darstellungen in antik-altchristlichem Geiste: die Statuetten des guten Hirten in Konstantinopel, Athen und Sparta, der diesbezügliche Bericht des Eusebius und erhaltene Sarkophagfragmente Konstantinopels bezeugen das. Aber der zuerst in der Profanplastik nachweisbare byzantinische Charakter schlägt auch hier im 5. Jahrhundert durch. Die Ambonen in Salonik, die Panagia in Chalkis, der prächtige Sarkophag mit der Darstellung der Verkündigung und Heimsuchung in Ravenna, das afrikanische Relief-fragment mit der Anbetung der Magier und viele andere noch unpublizierte Beispiele zeigen die charakteristische Formengebung und den ceremoniösen Ernst der byzantinischen Kunst. Das überzeugendste Beispiel der neuen Richtung lieferte ich neulich in der Gegenüberstellung der Elfenbeinschnitzerschule von Mailand, welche altchristlichen Traditionen folgte, und derjenigen von Ravenna, welche so gut wie byzantinisch ist. Für die statuarische Plastik ist zu beachten, daß sie in ihrer Entwicklung durch den Import antiker Bronzebildwerke wesentlich gehindert wurde.

Für die Malerei hat Bayet mit großem Fleiße die Belege gesammelt. Ich möchte nur ganz besonders betonen, daß sich der in Konstantinopel konzentrierte ceremoniös-dogmatische Charakterzug der byzantinischen Kunst schon kurz nach 431 in Rom in den Mosaiken am Triumphbogen von S. Maria Maggiore ankündigt. Ravenna ist nicht, wie es Springer gethan hat, Rom und Konstantinopel selbständig gegenüberzustellen, sondern als das wertvollste Zeugnis dafür zu benutzen, wie der Einfluß Konstantinopels allmählich unumschränkt Boden gewinnt. Am Beginn des 5. Jahrhunderts zur neuen Residenz Italiens erhoben, können wir es als Gegenstück zu Konstantinopel benutzen und recht deutlich sehen, wie ohnmächtig der alte Boden Italiens für die Schaffung neuer Bahnen ist. Die Miniaturenmalerei scheint wie der Kuppelbau vorwiegend im Osten gefördert worden zu sein. Was hat Italien an christlichen Denkmälern dieser Art den syrischen Evangeliiaren von Etschmiadzin, Florenz und Paris, der vielleicht alexandrinischen Handschrift von Rossano, der Genesis und dem Dioskorides von wahrscheinlich konstantinopolitanischer Provenienz in Wien entgegen zu stellen? Und wie deutlich sind dagegen die byzantinischen Züge schon im Kalender von 354.

Und zu alledem kommen die geradezu mathematisch klaren Beweise, welche die Verfolgung der Entwicklung einzelner Bildtypen in den letzten Jahren für den Eintritt der neuen byzantinischen Art geliefert hat. Es giebt auch nicht eine Darstellungsreihe, welche im 5. Jahrhundert nicht eine Wandlung erfahren hätte. Für die Szenen aus der Jugend Christi sind ausführliche Untersuchungen in dieser Richtung geführt worden. Das Konzil zu Ephesus im Jahre 431 scheint eine besonders wichtige Rolle zu spielen. Maria tritt seither stets in bestimmten Typen und in Gesellschaft der Engel auf. Bei der Anbetung der Könige insbesondere macht sich dieser ceremoniöse Zug zur steten Erinnerung an ihre Gottesmutterchaft auffallend geltend. Das gleiche Streben zeigt sich in der Einführung der Engel in die Taufe Christi. Bei der Verkündigung tritt mehr der historische Zug in der Anlehnung an die Apokryphen hervor, ebenso bei der Wandlung, welche die Darstellung der Geburt durchmacht, bei der Reise nach Bethlehem, der Prüfung der Jungfräulichkeit Mariae u. a. Szenen, vor allem auch in der Einführung der Darstellung des Leidens Christi und der Märtyrer.

Ich kann hinblicken wohin immer, überall dieselbe Erscheinung, das Hervortreten zweier einander ablösenden Kunstweisen: der altchristlichen, naiv-symbolischen und der byzantinischen, historisch-dogmatischen. Beide gehören an den Schlufs der antiken Kunst, die eine als neben dieser bestehend, die andere als dieselbe beerbend und weiterentwickelnd. Das eigentliche Mittelalter der Kunst beginnt nach 568 mit der Unterjochung Italiens durch die Longobarden und 640 mit der Ausbreitung des Islam im Orient. Springer scheidet mit Recht nach der Mitte des vorigen Jahrtausends drei Kunstströme nebeneinander, den byzantinischen, die Kunst des Islam und die abendländische Kunst. Es fragt sich nur, ob seine Zusammenfassung derselben unter dem Gesamttitel B. „die Scheidung der orientalischen und occidentalen Kunst“ dem Zeitpunkt nach richtig gewählt ist. Mir will scheinen, dafs es klarer wäre, wenn man an den Schlufs der Antike 1. die altchristliche, 2. die byzantinische Kunst setzte und das Mittelalter mit 1. der Kunst des Islam, 2. der Kunst des Abendlandes fortsetzen liesse. Die byzantinische Kunst reicht zwar zeitlich weit in das Mittelalter, ja in ihren Ausläufern sogar in die Neuzeit herein, aber sie gehört ihrem Wesen nach doch stets zur christlichen Antike. Sie spielt eine vermittelnde Rolle und könnte sehr gut vorweggenommen werden, bevor man die Kunst der arabisch-türkischen und germanischen Stämme in ihrer ununterbrochenen Entwicklung vornimmt. Damit stehen wir nun vor dem zweiten Punkt, in dem ich entschieden gegen Springer Stellung nehmen

mufs, der Trennung einer byzantinischen Kunst des Mittelalters von einer oströmischen der altchristlichen Zeit, d. h. nach den Resultaten der vorhergehenden Untersuchung die Scheidung zweier generell verschiedenen Teile der byzantinischen und vor allem konstantinopolitanischen Kunst. Diese Trennung würde so viel bedeuten, als wenn man einem ohnedies nicht recht lebensfrischen Menschen auch noch den Kopf abschneiden und dann verlangen würde, dafs er weiterlebe. Krumbacher hat sehr richtig betont, dafs zwischen dem Altertum und dem Mittelalter der byzantinischen Kultur zwei Jahrhunderte (von 650—850 etwa) völliger Stagnation liegen. Das gilt zwar für die Kunst nicht in dem Mafse, wie für die Litteratur, immerhin ist dies jedoch die trübe Zeit des Bildersturmes. Aber mit Basilius Macedo setzt die rege Kunstthätigkeit nicht etwa mit einer neuen Richtung ein, sondern mit der Restauration der in den letzten Jahrhunderten vernachlässigten Kirchenbauten und schon unter seinen nächsten Nachfolgern mit dem eifrigen Aufsuchen der Überreste der antiken Kultur. Ich gestehe, dafs ich mir die trotz der Arbeiten von Kondakoff und der Ikonographen noch immer nicht ausgemerzte Ansicht von dem allgemein vernichtenden Einflusse des Bildersturmes, auf die Springers Einteilung schliesslich doch wieder hinausläuft, nur aus der herrschenden Unkenntnis des Materials erklären kann. Es wird daher gut sein, wenn wir erst einmal ein wenig mehr oder besser überhaupt etwas von demselben kennen lernen, bevor über diesen Gegenstand, d. h. die mittel- und spätbyzantinische Kunst und ihre Ausläufer gesprochen wird. Mögen alle, jeder nach seinen Mitteln dazu beitragen, dafs dies bald möglich wird.

Mailand, im April 1892.

Josef Strzygowski.