

Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



100100369702

PHILIPP SCHWEINFURTH

DIE BYZANTINISCHE
FORM

HIRT'SCHE
Sortiments-Buchhandlung
(August Michler)
BRESLAU Ring 4 (Kurfürstenseite)

M 1768

m



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS

PHILIPP SCHWEINFURTH
DIE BYZANTINISCHE FORM

PHILIPP SCHWEINFURTH

DIE BYZANTINISCHE FORM

IHR WESEN UND IHRE WIRKUNG



FLORIAN KUPFERBERG VERLAG · BERLIN

1944.853

Mit 180 Abbildungen auf 126 Tafeln und 24 Grundrissen



№. 21668.



357680 L/1



MCMXLIII

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten. Printed in Germany
Satz und Druck: Offizin Haag-Drugulin, Leipzig

GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN

1794-1868

*der als erster Werke byzantinischer Kunst nach ihrem Wert
ausführlich beschrieb*

ZUM GEDÄCHTNIS

INHALT

Erstes Kapitel: Die byzantinische Form	9
Zweites Kapitel: Die historischen Grundlagen der byzantinischen Kunstgeschichte	19
1. Das Griechentum von Byzanz	19
2. Die Einordnung der byzantinischen Kunstgeschichte in die allgemeine Kunstgeschichte und ihre zeitliche Abgrenzung	25
3. Die Stilphasen der byzantinischen Kunstgeschichte	29
Drittes Kapitel: Die Denkmäler der byzantinischen Kunstgeschichte	34
1. Baukunst	34
2. Malerei, Skulptur, Werkkunst	55
Viertes Kapitel: Die byzantinische Form in der Kunst der Balkanländer und Rußlands	84
1. Die historischen Grundlagen der mittelalterlichen Kunstentwicklung auf dem Balkan und in Rußland	84
2. Die Denkmäler der Balkanländer und Rußlands	87
Fünftes Kapitel: Byzanz und das Abendland. Die byzantinische Frage	116
Anmerkungen	131
Bildnachweis	162

ERSTES KAPITEL

DIE BYZANTINISCHE FORM

Seitdem die neuere Kunstgeschichte Gegenstand wissenschaftlicher Studien geworden, sind ihre Erforscher auf allen Gebieten – in der Baukunst von den Anfängen bis zu Bramante, in der Skulptur von den Hildesheimer Türen bis zu Donatello, in der Malerei von den Werken der Palastschule Karls des Großen bis Giotto und weiter bis Raffael, in der Werkkunst der früheren Zeit überall und immer wieder – einer mächtig fördernden Einwirkung begegnet, die, von außen her kommend, unleugbar vorhanden war, deren Träger sich indes den gewohnten Maßstäben so sehr entzog, daß man unterließ, über sein Wesen eindeutig Aufklärung zu geben. Obwohl in voller Realität zugegen, blieb er schattenhaft gegenüber der Fülle der Erscheinung, die durch ihn mit veranlaßt und ohne ihn, so wie wir sie kennen, nie zustande gekommen wäre: *Byzanz*. Das vorliegende Buch soll dazu dienen, dem Begriff der byzantinischen Kunstgeschichte Wirklichkeit zu geben.

Ihren vollen Umfang kann es nicht darlegen, dazu würde ein größerer Raum benötigt werden. Was dagegen angestrebt werden soll, ist, ihren Kern zu erfassen. Der Wille zu einer bestimmten, in ihrer Bewertung feststehenden Form verkörpert sich in allen Gebilden der byzantinischen Kunst. Er behauptet sich in ihr überall, die Hindernisse durchdringend, die durch besondere Umstände in Raum und Zeit sich gegen ihn auftürmen, und die Kraft, die ihm innewohnt und die er von der klassischen Antike unmittelbar empfängt, ist es auch, die nach außen gestrahlt hat und jene Wirkungen zustande brachte, ohne die die Welt der neueren Kunstgeschichte nicht zu denken ist. Die Erörterung der byzantinischen Form trägt gleichzeitig dazu bei, die Kenntnis der Prozesse der Stilbildung innerhalb der gesamten Kunstgeschichte zu fördern, indem sie das Auge für diese schärft. Als Einführung in ihr Wesen soll die Darlegung der Verhältnisse erfolgen, unter denen die byzantinische Form im Gebiet der Malerei sichtbar wird. Ein Abriss des weltgeschichtlichen Hintergrundes, vor dem sich die Entwicklung der byzantinischen Kunst vollzieht, soll dazu beitragen, die Frage nach dem Volkstum, das der Träger des byzantinischen Kulturwillens gewesen ist, zu klären, und eine Übersicht der Denkmäler in Byzanz und seinen Außenländern soll das Leben der byzantinischen Form sichtbar werden lassen in dem Jahrtausend, das die byzantinische Kunstgeschichte umfaßt.

Den besonderen Verhältnissen der byzantinischen Welt entsprechend hat die byzantinische Malerei sich ganz im Dienste der Kirche befunden. Was an profanen Werken entstand, vor allem der Sichtbarmachung der Kaisermacht geltend, war durch die kirchliche Kunst inspiriert oder wirkte dort, wo es sich selbständig auf Grund profaner

antiker Vorbilder entwickelte, auf die kirchliche Kunst zurück. In dieser stand die Aufgabe der Darstellung Christi obenan – eine Darstellung des Pantokrators, unter dessen strengem Blick sich das Staatsleben vollzog, seitdem Jupiter, die Göttin Roma, der Genius Populi Romani und die mit solartheologischer Begründung zur irdischen Gottheit erklärten Kaisergestalten seiner Herrschaft hatten weichen müssen. Der zwischen den Werken der kirchlichen Kunst des europäischen Westens, in denen ein unabhängiges weltliches Element schon früh sich zu regen beginnt, und denen des byzantinischen Kunstkreises bestehende auffällige Unterschied beruht auf einer grundsätzlichen Verschiedenheit in der Stellung zu den Aufgaben der Bildgestaltung, zunächst im Bilde Christi. In dem Jahrtausend, das von dem Franken Godescalc, der zur Zeit Karls des Großen als Buchmaler tätig war, bis zu Rubens reicht, weist die abendländische Kunst allein in der Darstellung Christi eine unübersehbare Menge voneinander verschiedener Typen auf. Demgegenüber bleibt in den Christusdarstellungen des byzantinischen Kunstkreises im gleichen Zeitraum der Christustyp unveränderlich. In seinen wesentlichen Zügen bleibt das Bild des thronenden Christus dasselbe in dem um 900 entstandenen Mosaik über der Königstüre im Narthex der Hagia Sophia in Konstantinopel und auf den Christusikonen des Semion Uschakov, der zur Zeit des Vaters Peters des Großen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig war und den die Slawophilen des 19. Jahrhunderts als den russischen Raffael gepriesen haben. Dasselbe ist von den übrigen Themen der kirchlichen Malerei zu sagen. Von dem Meister der Viviansbibel Karls des Kahlen bis zu Rembrandt wird die Vielgestaltigkeit in der biblischen Darstellung im Westen geradezu unermesslich. Dagegen bleibt in den biblischen und hagiologischen Zyklen des byzantinischen Kunstkreises im gleichen Zeitraum der Bildtypus unveränderlich, ebenso die Darstellung der Gottesmutter in ihren verschiedenen, feste Formen annehmenden Varianten.

Fragt man nun, wodurch diese Verschiedenheit in der Stellung zum Bilde in den beiden großen christlichen Kunstkreisen des Westens und des Ostens bedingt war, so kann auf diese Frage eine klare Antwort gegeben werden: Sie war bedingt durch die verschiedene Bewertung des Bildes im Westen und in Byzanz. Im Abendlande hat das Bild innerhalb der Gegebenheiten des kirchlichen Kultus immer als etwas Untergeordnetes, Geduldetes und letzten Endes Entbehrliches gegolten. Der überragende unter den Päpsten, Gregor der Große, nannte das Bild eine Bibel für die Armen im Geiste, für die analphabete Menge, der es Ersatz für die Schrift sei. Ein halbes Jahrtausend später gab der Franziskaner Bonaventura dieselbe Bewertung des Bildes: die Roheit der einfältigen Menge mache das Bild notwendig. So wurde im Abendlande das Bild von der Kirche nur geduldet. Zwar wußte die Kirche hier im Laufe der Jahrhunderte aus besonderen, auf die Volksphantasie wirkenden Gnadenbildern Nutzen zu ziehen. Sie überließ indes die Bildgestaltung weitgehend dem Gutdünken der ausübenden Künstler, die seit dem Beginn des selbständigen Lebens in den Städten im 12. Jahrhundert zum großen Teil Laien waren (als solcher bezeichnet sich ausdrücklich um 1186 Bonnanus Civis Pisanus an den Bronzetüren von Monreale). Dieses Verhältnis ist für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts durch den Liturgisten Durandus bezeugt, der mit einem horazischen Verse zugeben muß, daß bei der bildlichen Ausstattung der Kirchen dem Eigenwillen der Künstler ein gewisser Spielraum nicht versagt werden könne.

Ganz anders lagen die Dinge im Gebiete der griechischen Kirche. Nachdem in den ersten Jahrhunderten des Bestehens der Kirche die Meinungen über den Wert, ja über die Zulässigkeit des Bildes geteilt gewesen waren und der Bilderstreit dieses im christlichen Osten eine Zeitlang überhaupt in Frage gestellt hatte, kam es durch den Eifer der obsiegenden Bilderverehrer in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts zu einer Neubewertung des Bildes, auf der sich der im Laufe des 10. Jahrhunderts abgeschlossene Bau der mittelbyzantinischen Ikonographie gegründet hat. Das Besondere dieser Neubewertung, die im neuplatonischen Sinn vor allem von Johannes Damaskenus ausging, war dadurch gegeben, daß das Bild durch sie endgültig mit dem christologischen Problem in Verbindung gebracht wurde, wodurch es sich jetzt nicht mehr als geduldet, vielmehr im Zusammenhange mit dem Glauben an die Doppelnatur Christi als notwendig erwies. Die Darstellung der menschlichen Gestalt galt als zulässig, da durch die Fleischwerdung des Logos diese menschliche Gestalt geheiligt worden sei. Darüber hinaus wurde sie notwendig, weil das Bild Christi auf den Ikonen (unter solchen verstand man ebenso Wand- wie Tafelbilder) als Beweis dafür erachtet wurde, daß Christus wirklich Mensch geworden sei. Der göttliche Urgrund Christi (seine *Usia*), der Logos an sich, ist nicht darstellbar. Wohl aber ist dagegen darstellbar Christus in seiner Fleischwerdung, als inkarnierter Logos (d. i. seine Hypostase). Christus ist somit gleichzeitig unumschreibbar (*aperigraptos*) und umschreibbar (*perigraptos*). Dieser letzte Vorgang ist es, der sich sichtbar in den Bildern vollzieht. Sie sind jetzt nicht mehr dazu da, um, von der Kirche geduldet, bestenfalls die Unmündigen zu belehren. Sie dienen vielmehr unmittelbar der Vergegenwärtigung der obersten Heilstatsache der christlichen Lehre. Durch diese ihre Aufgabe werden ihrem Inhalt zugleich feste Grenzen bestimmt. Das Bild hat das Heilige in demselben Maße zu vergegenwärtigen wie die Schrift. Daher muß sein Inhalt ebenso authentisch, das heißt von jeder willkürlichen Veränderung frei sein wie die Schrift. »Das wahre Bild sei wie die Schrift der Bücher. Die göttliche Gnade wird ihm innewohnen, wenn das, was es darstellt, heilig ist«, schreibt noch im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts Symeon von Thessalonich in seinem Werk „Über den heiligen Kirchenraum«.

Obenan in der Reihe der heiligen, unveränderlichen Bilder steht das Abbild Christi. Nach den anfänglichen Stadien des Christusbildes, in denen der Heiland im bartlosen apollinischen Typus des guten Hirten, im bärtigen Pädagogentypus, in mystischer, wunderbarer Kindesgestalt (die bis zu Dürer und zu Murillo nachwirkt) erscheint, stabilisiert sich der Christustypus im *Acheiropoietos*, in dem „nicht von Menschenhänden geschaffenen Bilde«, wie es sich nach den apokryphen Berichten an verschiedenen Orten im Osten, in Edessa in Syrien und in Kamuliana in Kappadokien in wunderbarer Weise offenbart hatte¹. Das bärtige Haupt des *Acheiropoietos* mit dem gescheitelten langen Haar, dem zweigeteilten Bart und dem geraden, ernsten Blick entspricht der Beschreibung Christi im sogenannten Lentulusbrief, der, obwohl nur in einer späten Redaktion des 13. Jahrhunderts vorliegend, den östlichen „historischen“ Typus Christi, wie er seit dem 5. und 6. Jahrhundert gegenüber dem hellenistischen „symbolischen“ Typus aufgekommen war, beschreibt. Nach dem Vorbilde des *Acheiropoietos* hat sich die Darstellung Christi im Laufe eines Jahrtausends in der byzantinischen Kunst ausgerichtet. Das in wunderbarer Weise zustande gekommene, die Gottesmutter mit dem Kinde darstellende

Lukasbild wird als feierliche *Hodigitria* zum Grundtypus der Darstellungen der Gottesgebälerin (*Theotokos*). Weder Christus noch der Gottesmutter werden äußere Attribute der Herrschaft beigegeben. Christus, der im Kreuznimbus erscheint, ist mit dem Gewand und dem Mantel bekleidet (*Chiton* und *Himation*) und trägt an den Füßen Sandalen. Die Gottesmutter trägt über ihrem schlichten Gewand ein großes Umschlagtuch, das den Kopf, die Schultern und den Oberkörper bedeckt (das *Maphorion*). Ihre Füße sind mit Schuhen bekleidet. Das Kind auf den Armen der Gottesmutter, der inkarnierte Logos, wird stets in der Kleidung der Erwachsenen, mit Gewand, Mantel und Sandalen abgebildet. In unveränderlicher Gestalt werden weiter die Erzengel, die Heiligen und die Kirchenväter gebildet und in gleichbleibenden Kompositionen vor allem auch die Darstellungen der zwölf großen Kirchenfeste des Jahres, die mit der Verkündigung beginnen und sich über die Kreuzigung und die stets im Bilde der Höllenfahrt dargestellte Auferstehung, die Anastasis, bis zum Marienode, der Koimesis, fortsetzen. Auch sie sind heilig, weil in ihnen die Vorgänge, die zur Erlösung führten, ihr Abbild finden. Die Wesensart der byzantinischen Malerei wird durch die Unveränderlichkeit der zur Vergegenwärtigung der von der Kirche vermittelten Heilstatsachen geschaffenen Bildtypen charakterisiert. Das zweite nikänische Konzil (787) hat zur kanonischen Fixierung der Bildtypen beigetragen. Aus ihrer Zahl haben sich die meisten von selbst im Laufe der Zeit herausgearbeitet, indem viele Typen bereits seit dem 5. und 6. Jahrhundert feststanden (zum Teil in Nachahmung der monumentalen Darstellungen an den konstantinischen und theodosianischen Gründungsbauten in Palästina). In der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, nach Beendigung des Bilderstreits, hat die endgültige Vereinheitlichung begonnen, die jedenfalls schon vor dem Jahre 1000 beendet war. Die Unveränderlichkeit der architektonischen Form des seit dem Beginn der mittelbyzantinischen Zeit herrschenden Bautypus der Kreuzkuppelkirche gewährleistete der byzantinischen Monumentalmalerei die Möglichkeit einer regelmäßigen Ausbreitung ihres Bildprogrammes im Kirchenraum. Überall erscheint jetzt im Kircheninneren der Pantokrator, in der Kuppel, die Gottesmutter zusammen mit der göttlichen Liturgie (das Abendmahl der Apostel) und den Kirchenvätern im Altarraum, die Festbilder und die Gestalten der Heiligen im Laienraum und das Jüngste Gericht an der Eingangswand, während die Vorhalle dem Marienleben und dem Leben der Heiligen Platz bietet.

Das byzantinische ikonographische Programm, das sich auf diese Weise aufrollt, zeigt ein Gefüge von ebenso strenger wie einfacher Großartigkeit. Im Gegensatz zum Abendlande, wo schon in der romanischen Monumentalkunst die Bildfolgen wechseln und später eine Häufung der Themen eintritt, durch die eine wachsende Menge von Bildern sich in der Summe der gotischen Portalplastik und Glasfenster fast unermesslich steigert, sind auf der Höhe der byzantinischen Kunst die Bildzusammenhänge im Kircheninneren von einer Klarheit wie die Statuengruppen eines dorischen Tempelgiebels. Erst der Spätzeit, in den serbischen Kirchen des 14. Jahrhunderts, auf dem Athos und in den großen russischen Folgen der Wandmalerei im 16. und 17. Jahrhundert tritt eine Vermehrung der Bildermenge durch Anbringung zusätzlicher hagiographischer und hymnologischer Zyklen ein, die schließlich die Übersicht aufhebt und sämtliche Raunteile mit einem Übermaß von Bildgestalten überzieht, das wie eine barocke Illusionsmalerei alle Blickpunkte verschiebt. Diese Art der Bildausstattung ist

bereits nachbyzantinisch, sie vollzieht sich außerhalb des kanonischen byzantinischen Bildgefüges, ja, sie ist sein Gegenteil. Das Vorurteil von dem hybriden, raffinierten und zugleich schalen Byzanz ist mit durch sie erzeugt worden. Die lebendige, eigentliche byzantinische Kunst ist von einer klaren, einfachen Strenge und erhaben in ihrer Einfachheit wie alles, was den Stempel des griechischen Genius trägt. Dieser hat in Byzanz sein unsterbliches Wesen in die christliche Form metamorphosiert. Die Begrenzungen der ikonographischen Forderungen der Kirche auf sich zu nehmen, das war freilich sein letzter, größter Verzicht. Man ermißt, was die bildschöpferische Kraft des Hellenentums aufgeben mußte, bis sie sich zu allerletzt in die byzantinische Form kleidete, und man versteht zugleich, daß diese byzantinische Form nur noch eine Metaphysik ist jener griechischen Wirklichkeit, die einst gewesen war. Aber diese Metaphysik hat Realität, denn der griechische Genius ist unsterblich. Die Grundsätze der antiken Bildgestaltung und die Kenntnis des griechischen Kanons im Aufbau der menschlichen Figur wohnen der byzantinischen Malerei inne. Wie sie sich mit dem hieratischen kirchlichen Wesen verbinden, wie sie seinen Forderungen entsprechen und seinen ikonographischen Schemen den hohen Sinn griechischer Bildungen verleihen – das ist ein sich dem begriffsmäßigen Verständnis entziehender Prozeß, den man nur veranschaulichen, nicht erklären kann. Hier erfassen wir das Wesen der byzantinischen Form, die zugleich Behauptung und Verzicht ist.

Ein Beispiel, das wir aus der Zahl der Denkmäler der byzantinischen Außenländer wählen, dient zur Veranschaulichung dieser Verhältnisse. Zu den mittelbyzantinischen Wandmalereien in den kappadokischen Höhlenklöstern bei Ürgüb, westlich von Cäsarea-Kaisarieh im zentralen Kleinasien, gehören die Fresken der »Neuen Kirche« von Toqale („Toqale II“). Sie zeigen eine Folge lichter Bildkompositionen, in denen die Figurendarstellung frei und von sicherer Haltung, die Linienführung streng und schön zugleich ist. Die Harmonie, mit der die Teile sich hier zum Ganzen fügen, ruft unwillkürlich die Erinnerung an raffaelische Formen wach (Abb. 25). Diese Fresken sind zwischen 950 und 1000 n. Chr. entstanden². Im Bilde der Berufung der ersten Jünger (Abb. 26a) sind hier die Nachen hintereinander so angeordnet, daß ein räumlicher Eindruck entsteht. Die Struktur dieser Nachen ist dargestellt, ihr Innenraum perspektivisch vergegenwärtigt. Von den beiden Apostelgruppen, die in den Nachen zu sehen sind, fällt die im Hintergrund befindliche besonders auf. Petrus, den man zuerst erblickt, streckt die Rechte akklamierend in der Richtung auf den am Ufer stehenden Christus aus. Der hinter ihm stehende, an seinem reichen Haarwuchs kenntliche Andreas hat im Boot Fuß gefaßt, um von rechts her ein Netz aus dem Wasser zu ziehen. Er hält es mit beiden Händen fest und wendet zugleich seinen Oberkörper nach links, um Christus zu sehen, wodurch aus der Summe dieser zwei widerstreitenden Bewegungen ein Kontrapost entsteht. Ich finde das gleiche Motiv in einer deutschen Miniatur des 11. Jahrhunderts auf Fol. 26 v. des Goldenen Evangelienbuches Heinrichs III. (Abb. 26b), welches um 1045 von dem kaiserlichen Stifter dem Dom von Speyer überwiesen wurde und sich in der Bibliothek des Eskorial befindet³. Es ist in der Schreibstube des Klosters Echternach bei Trier entstanden. Weder der deutsche Meister von Echternach noch der byzantinische Maler von Toqale II. haben den ikonographischen Typus dieser Berufung der ersten Jünger erfunden. Wohl aber haben sie die gleiche Vorlage benutzt,

nämlich eine altchristlich-frühbyzantinische Evangelienillustration des 5. bis 6. Jahrhunderts, die noch im 11. Jahrhundert sehr bekannt gewesen sein muß und von der es damals viele Repliken gegeben haben wird; von ihnen ist keine bis auf uns gekommen. Während der dem byzantinischen Kunstkreise angehörende Maler von Toqale II. den Sinn dieser Vorlage zu erfassen und wiederzugeben imstande war, konnte sein Partner in Echternach ihr nur in den allgemeinen ikonographischen Zügen folgen, ohne den formalen Kern zu bewältigen. Die Gestalt des Andreas schrumpft bei ihm zu einer krüppelartigen Erscheinung zusammen. Der Unterschied zwischen dem Echternacher Meister und dem byzantinischen Maler ist indes nicht auf sein Versagen in der Darstellung des Kontrapostes beschränkt. Das räumliche Element in der Anordnung der beiden Nachen, die perspektivische Darstellung dieser Nachen, die Toqale II. zeigt, ist auf der Echternacher Miniatur in ein zages Hintereinander der im flachen Umriß fast ohne Andeutung ihres Volumens in willkürlicher Struktur gegebenen Boote verwandelt, und jeder Versuch einer Darstellung des Innenraumes der letzteren ist aufgegeben. Die nächste Analogie, die zur Darstellung der Berufung der ersten Jünger in Toqale II. in den erhaltenen byzantinischen Denkmälern aufgewiesen werden kann, ist die Darstellung desselben Themas in den Miniaturen der großen, für Basilios I. Makedo um 880 angefertigten Handschrift der Predigten des Kirchenvaters Gregor von Nazianz in der Nationalbibliothek in Paris (Paris. gr. 510) (Abb. 27a). Die Art, wie die Nachen hier im Paris. gr. 510 abgebildet werden, ist mit Toqale II. identisch. Der Vorwurf ist ikonographisch anders gefaßt, aber auch hier kommt in dieser Szene ein Kontrapost vor. Was Darstellungen von der Art der aus Toqale II. und der Paris. gr. 510 herangezogenen formal bedeuten, läßt ein Vergleich der Berufung der ersten Jünger aus Toqale II. mit dem gleichen Vorwurf bei Barna da Siena in der Collegiata von San Gimignano erkennen (Abb. 27b). Auch hier in San Gimignano, in einer grandiosen Dauerbeständigkeit des in altchristlich-frühbyzantinischer Zeit geprägten Bildgedankens, dasselbe ikonographische Motiv und auch hier, noch im 14. Jahrhundert im Abendlande, in der stockenden Zeichnung des Andreas dieselbe Unfähigkeit zur Lösung der Aufgabe kontrapostischer Darstellung, die bis zu Masaccio, letzten Endes bis zu Leonardo andauern sollte. »Dann gar leichtiglich verlieren sich die Künste, aber schwerlich und durch lange Zeit werden sie wieder erfunden«. So Dürer⁴, der mit diesen Worten die »antikisch Art« meint, die er sucht und deren Elemente der byzantinische Maler von Toqale II. im 10. Jahrhundert besitzt. In seinem Werk lebt die byzantinische Form. Wir sagten vorhin, daß sie zugleich eine Behauptung sei und ein Verzicht. Sehr viel war verlorengegangen, seitdem dem schöpferischen griechischen Genius der Bildstoff des antiken Mythos entzogen worden war. Dicht neben dem geglückten Kontrapost stehen im Fresko von Toqale II. die Zeichenfehler in der Figur des Petrus und die weniger überzeugende Darstellung der Jünger im zweiten Boot. Unleugbar ist hier etwas vorhanden von dem »Kummer ihrer ausgetrockneten Pinseleien«, den Goethe, der als einer der ersten die geschichtliche Stellung der byzantinischen Kunst erkannte, ihren Meistern zunächst vorwerfen zu müssen glaubt⁵. Aber solche Unzulänglichkeiten treten zurück vor dem Positiven, das hier aus diesem Bilde spricht. Wir haben es kennengelernt in der Vergegenwärtigung des Räumlichen im Figurenstil und in der Harmonie des Bildganzen. So weiß denn Goethe, der die byzantinische Form in der Hauptsache aus den von Seroux d'Agincourt beigebrachten

Materialien kannte, im Endresultat seiner Erörterung deren Wesen unbeirrt von Nebendingen zu beurteilen, wenn er darauf dringt, daß es gelte, „deutlich zu machen . . . was die Byzantinische Schule . . . in ihrem Innern noch für große Verdienste mit sich trug, die aus der hohen Erbschaft älterer griechischer und römischer Vorbilder kunstmäßig auf sie übergegangen“ war⁶. Die Stärke der byzantinischen Form liegt darin, daß sie über einen sehr großen Verzicht hinweg imstande gewesen ist, den Sinn der einzigartigen Er rungenschaft, die das Werk des griechischen Genius ist, während der Jahrhunderte des Mittelalters zu erhalten und für die Zukunft zu bewahren. Im Zusammenhang mit den vorhergehenden Äußerungen über die byzantinische Kunst berührt Goethe auch ein Problem, über dessen Bedeutung sich die moderne Kunstwissenschaft bis jetzt noch nicht genügend Klarheit verschafft hat: „Als aber im dreizehnten Jahrhundert das Gefühl an Wahrheit und Lieblichkeit der Natur wieder erwachte, so ergriffen die Italiener sogleich die an den Byzantinern gerühmten Verdienste, die symmetrische Komposition und den Unterschied der Charaktere“⁷.

Die Erkenntnis der Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Stilbildung der Renaissance wird durch eine andere ergänzt. Die monumentale Kathedralplastik des hohen Mittelalters im Abendlande, so selbständig sich ihre Endergebnisse uns darstellen, ist ohne die allgemeine Schulung durch den die Darstellung des Figürlichen regulierenden byzantinischen Kanon während der vorhergehenden Jahrhunderte, aber auch ohne bestimmte direkte Anregungen, so von seiten des byzantinischen Elfenbeinreliefs, nicht denkbar. Bis jetzt hat man, wenn überhaupt von byzantinischem Einfluß auf die Kathedralskulptur die Rede war, nur von einem »von aussen kommenden Schematismus« gesprochen, der zu ihrer tektonischen Strenge beigetragen habe, oder „von der feinen ciselierenden Art der Arbeit“, die am Westportal von Chartres „die Vorstellung eines unmittelbaren byzantinischen Einflusses erweckte“⁸. Es kommt aber noch ein anderes hier in Betracht. Die Wurzeln der Kathedralskulptur liegen im Abendlande selbst, bei den antiken und den altchristlichen Denkmälern im Süden Frankreichs. „Was ist natürlicher als anzunehmen, die figürliche Skulptur sei zuerst im Süden zu mächtigerem Leben erwacht, hier, wo die Zahl reicher als sonst vorhandener Denkmäler antiker Plastik, die Reliefs der Triumphbogen und Altäre, die antiken und altchristlichen Sarkophage, die Statuen und Stelen zu plastischer Tätigkeit geradezu herausforderten . . . Gewiß ist zunächst, daß unsere mittelalterlichen Meister ikonographische Anregungen empfangen durch die altchristlichen Sarkophage. Die Reihe thronender Apostel auf dem Türsturz des Arler Portals ist oft genug als Beleg dafür angeführt worden“⁹. Gegen diese Thesen ist nichts einzuwenden. Wenn dann aber die nordfranzösische Schule, die „aus den Arler Reliefs die Chartreter Könige formte“, allein aus der „Eigenart französischen Geistes“ und dem „Ernst des ersten Studiums der Natur“ im Norden begriffen werden soll, so kommt man mit diesen Erklärungen nicht ganz aus. Das Gottesmutterrelief vom Annaportal der Pariser Notre Dame¹⁰ ist nach dem Schema der byzantinischen Platytera angelegt und ungeachtet seiner abendländischen Details (Krone der Gottesmutter und Stellung ihrer linken Hand, Buch statt Rolle und Fehlen der Sandalen beim Kinde) in dem ausgesprochen byzantinischen Gesamttypus einem byzantinischen Elfenbeinwerk entnommen, von dem auch die mächtige Kuppelform (die an die Kuppeln des mittelbyzantinischen Achtstützentypus, an Daphni oder Hosios Lukas erinnert) her stammt, die die

architektonische Rahmung der Gruppe bekrönt. Im Norden Frankreichs, wo die antiken Überreste weniger reichlich waren, werden byzantinische Elfenbeine vielfach Vorbilder für die Bildhauer gewesen sein. Ein klassisches byzantinisches Elfenbeinwerk des 10. Jahrhunderts, das Harbaville-Triptychon des Louvre (Abb. 64), zeigt im unteren Register der Mitteltafel die Darstellung von fünf Aposteln, nach der sich die Meister des Nordportals von Chartres gerichtet haben könnten. Der thronende Christus des Harbaville-Triptychons, der Christus des um 950 entstandenen Elfenbeinreliefs mit Romanos II. und Berthe de Provence, die als Kaiserin den Namen Eudoxia annahm, im Medaillenkabinett der Pariser Nationalbibliothek und ein Christusrelief der Sammlung Stroganov in Rom, ebenfalls aus dem 10. Jahrhundert, kommen als Vorbilder für den „Schönen Gott“ von Amiens in Betracht. „Der phidiasische Kern der gotischen Gewandfigur“ ist Nordfrankreich zu nicht geringem Teil durch byzantinische Elfenbeinwerke vermittelt worden. Die erst in letzter Zeit näher bekannt werdende französische Monumentalmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts¹¹ enthält nicht weniger byzantinische Elemente als die gleichzeitige deutsche. Der Kanon der byzantinischen Figurendarstellung, der in ihr enthalten ist, muß in gleicher Weise für die Kathedralskulpturen Bedeutung gehabt haben, weil er einmal, als Grundlage der Figurendarstellung von Byzanz vermittelt, im Abendlande wirksam war. Das Malerbuch vom Berge Athos, in dem in einer späten Redaktion des 18. Jahrhunderts Teile der alten byzantinischen Malerbücher vorliegen, die wir nicht mehr besitzen, kennt in seinem 52. Abschnitt, der „die Maße des menschlichen Körpers“ („*hermeneia ton metron tu naturale*“) betitelt ist¹², einen Kanon der menschlichen Gestalt, wie er auch bei Vitruv erwähnt ist¹³. Die Gesichtslänge ist hier die Maßeinheit für den Körper, die Nasenlänge die Maßeinheit für das Gesicht. Die Angaben bei Vitruv gehen wahrscheinlich nicht auf den polykletischen Kanon selbst, sondern auf seine spätere alexandrinische Formulierung zurück. Auf welche Fassung des polykletischen Kanons die im Malerbuch vom Athos erhaltenen Angaben zurückzuführen sind, ist unbekannt. Der byzantinisch-vitruvianische Kanon ist als Grundlage der Figurendarstellung in einer Gruppe von deutschen monumentalen Wandmalereien des 12. und 13. Jahrhunderts nachgewiesen worden, die im salzburgisch-regensburgischen Kunstkreise sichtbar unter byzantinischen Einfluß stehen, der sich hier in den meisten Fällen mittelbar über Italien ausgewirkt hat. Dieser Kanon ist indes mehr oder weniger überall dort wirksam, wo sich der byzantinische Einfluß überhaupt zeigt¹⁴. Leonardo war der erste, der wieder unmittelbar auf eine antike Quelle des polykletischen Kanons (Vitruv, in dessen Werk *De architectura* die Elemente dieses Kanons allein erhalten geblieben sind) zurückging. Auf der eine Proportionsfigur, die in einen Kreis hineingeschrieben ist, darstellenden Zeichnung in Venedig¹⁵ nimmt Leonardo auf Vitruv Bezug und notiert: „Die Spanne der ausgebreiteten Arme des Menschen ist gleich seiner Höhe.“ Im Codex Atlanticus¹⁶ notiert Leonardo: „Der Abstand vom Kinn bis zum Haaransatz [eine Gesichtslänge] ist ein Zehntel der Gestalt . . . Der Abstand vom Kinn bis zu den Nasenlöchern ist ein Drittel des Gesichts. Und desgleichen der von den Nasenlöchern bis zu den Augenbrauen, sowie der von den Augenbrauen bis zum Haaransatz.“ Das sind dieselben Grundproportionen, wie sie, zusammen mit noch anderen, die byzantinische Malerei besaß. Wie Leonardo da Vinci, so hat sich auch sein jüngerer Zeitgenosse Albrecht Dürer um den Kanon bemüht, von dem er durch die Nürnberger Humanisten und durch Angaben, die er in Italien

erhalten hatte, Kenntnis besaß. In den Entwürfen zum Malerbuch notiert Dürer, nach Vitruv, in Übereinstimmung mit Leonardo: „was do spricht Fitruvius von der menschlichen Gliedmaß . . . daß das Angesicht vom Kinn bis aufhin, do das Haar anfächt [eine Gesichtslänge] sei der 10. Teil des Menschen“¹⁷. 1525 veröffentlichte Dürer seine „Unterweysung der Messung mit dem Zirkel und richtscheyt“, mit der er bewußt eine Erneuerung des Kanons in der deutschen Malerei anstrebte. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß in Nonnberg, Prüfening und Frauendiemsee¹⁸ die Zirkelpunkte und Hilfslinien aufgefunden sind, mit deren Hilfe hier im 12. Jahrhundert die Darstellung dem Kanon entsprechend auf der Wandfläche entwickelt worden ist.

Man kommt mit dem üblichen Begriff des Hieratischen oder mit der Vorstellung von der raffinierten östlichen Technik nicht aus bei der Feststellung des byzantinischen Einflusses im Abendlande. Der Idealismus der byzantinischen Form hat sich dem europäischen Westen auf anderem Wege mitgeteilt. Womit nicht gesagt werden soll, daß gleichzeitig aus dem byzantinischen Osten keine Kunstwerke herüberkamen, deren Wesen von einer strengen kirchlichen Haltung bestimmt war, die sich in ihnen seltsam mit einer ungewöhnlichen, schweren Pracht der technischen Ausführung verband. Schon die römische Kaiserzeit hatte, was das Zusammengehen raffinierter Techniken in der Werkkunst betrifft, einen Höhepunkt erreicht, den wir erst in letzter Zeit einigermaßen zu beurteilen vermögen, seitdem u. a. das Vorhandensein des Glasmosaiks in großen Wanddekorationen bekannt geworden ist, in den Häusern von Herkulaneum ebenso wie in den Kuppelräumen des Diokletianspalastes in Spalato. In der konstantinischen und theodosianischen Zeit fand eine weitere Steigerung dieses Raffinements statt, die sich beispielsweise in der Mode der gewaltigen Prachtbibeln, „mehr Prunklasten als Bibelbücher“, äußerte, gegen die die Kirchenväter ihre Stimme erhoben. Bis dann zu Beginn der eigentlichen byzantinischen Zeit unter Justinian ein Höhepunkt des Prunkes erreicht wurde, der sich durch eine gedrängte, in allen Regenbogenfarben gleißende, überall mit Gold durchsetzte Pracht von allem Vorhergehenden unterschied und den die späteren Kaiser bis zuletzt aufrecht zu erhalten sich bemüht haben. Diese Häufung des Außerordentlichen und des Blendenden war die Folge einer Überfremdung, die vom Osten, vom neupersischen Reich der Sasaniden herkam, mit dem in einem Zeitalter, in dem, nach dem Ausspruch eines Zeitgenossen Diokletians, Rom und Ktesiphon die beiden Augen der Welt waren, Byzanz an Pracht konkurrieren mußte, wenn es seinen Vorrang geltend machen wollte inmitten einer neuen Umgebung, die die Abneigung des Horaz gegen den „persischen Prunk“ nicht mehr teilte. Der „Frühling des Khosroes“, der Teppich der Teppiche, auf dem eine mystische Landschaft mit Bäumen, Früchten und Blumen dargestellt war und der, mit Perlen und Edelsteinen besät, sich zusammen mit dem goldenen Pferde und dem silbernen Kamel mit seinem goldenen Treiber in der Königshalle von Ktesiphon befand, wo ihn später die Araber bei der Teilung der Beute in Stücke schnitten, ließ den Ehrgeiz der Byzantiner nicht schlafen. Mit einem Staunen, hinter dem die Furcht vor geheimem Zauber stand, blickten die merowingischen Könige auf die Wunderdinge, die der Autokrator der Rhomäer ihnen als Geschenk sandte, während der heilige Eligius diese Geschenke nachzuahmen bemüht war. Zusammen mit den sasanidischen Silber-schalen, deren Reliefs den Großkönig auf der Jagd zeigten, wanderten bis ans Ende der Welt, zum Ural hinauf und nach Sibirien hinein, die byzantinischen Schalen, auf denen

in nicht minder meisterhafter Treibarbeit das von Engeln bewachte Triumphkreuz über dem Paradiesesberge mit seinen Paradiesesströmen zu sehen war. Später, um das Jahr 1000, erhielten die neubekehrten Varangerfürsten von Kiew kostbares, prachtglänzendes Kirchengesetz aus Konstantinopel und jene Goldemails mit Heiligendarstellungen, die sie auf breiten goldenen Schulterstücken, den *bármy*, als Zeichen ihrer Herrscherwürde trugen und vom Vater auf den Sohn vererbten. Die Goldemails der ungarischen Stephanskronen, die Michael VII. Dukas dem König Geza I. von Ungarn sandte, zeigen den byzantinischen Kaiser in rotem Gewande, umgeben von seinem Sohn und Mitregenten und Geza I., die grüne Gewänder tragen, womit – da Rot, als Blutfarbe, die Souveränität darstellt – eine ideelle Oberherrschaft von Byzanz über Ungarn zum Ausdruck kommen sollte¹⁹. Die Goldemails von Byzanz, die in der langen Geschichte des Emails technisch unerreicht hervorragen, stellen in ihrer fast unbegreiflichen Vollendung den Höhepunkt kunstgewerblicher Technik dar. Aber im Spiel jener raffinierten Techniken, die ihnen vom Osten her durch die Allgewalt der Mode und die Erfordernisse der Zeit aufgedrängt worden waren und die sie dann so virtuos zu handhaben wußten, haben die Byzantiner stets die Verwirklichung der lebendigen Form gesucht, deren hohe Vollendung ihnen als Erbe des klassischen Altertums unmittelbar überkommen war. Im Grunde bedeutete es eine große Entsagung, diese Form, deren Wesen in einer unnachahmlichen Einfachheit und Natürlichkeit beschlossen ist, in einem so konträren Stoff, wie es der jener Luxustechniken war, zu entwickeln. Die Byzantiner fanden die Kraft, dies zu unternehmen. Die am Ausgang des griechischen Phänomens stehende byzantinische Form ist eine Behauptung und zugleich ein Verzicht.

ZWEITES KAPITEL

DIE HISTORISCHEN GRUNDLAGEN DER BYZANTINISCHEN KUNSTGESCHICHTE

1. Das Griechentum von Byzanz

In der byzantinischen Kunstgeschichte werden untereinander sehr verschiedene Einflüsse, die auf das Zentrum Konstantinopel einwirken: die Tendenz zum Kolossalbau der römischen Reichskunst vom Westen her, der Massenbau an Stelle des Gliederbaues, die hieratische Frontalität des Flächenstils, das bunte, endlose Ornament und die raffinierten kunstgewerblichen Techniken aus dem Osten und Süden, die wahllose Applikation primitiver Schmuckelemente aus der Nomadenkunst des eurasischen Steppenkorridders aus dem Norden, von einer ununterbrochen tätigen Kraft verarbeitet, die immer aufs neue all dieses Fremde schöpferisch durchdringt. Diese Kraft ist die byzantinische Form, in der sich hier immer noch der griechische Genius offenbart und die das Vorhandensein griechischen Volkstums im Kern von Byzanz zur Voraussetzung hat. Ehe wir zur Betrachtung der byzantinischen Denkmäler gelangen, werden wir gut tun, die reale historische Situation dieses griechischen Volkstums, dessen schöpferischer Wille sich in den Denkmälern äußert, während des Jahrtausends der byzantinischen Geschichte zu betrachten¹.

196 v. Chr. hatte der Konsul Flaminus, der als Philhellene galt, nachdem er Philipp V. bei Kynoskephalä endgültig geschlagen und Makedonien auf die alte Olymposgrenze beschränkt hatte, den achäischen Bund verselbständigt und bei den istsmischen Spielen unter ungeheurem Jubel die griechischen Städte für frei erklärt. Doch bald erwies es sich, wie sehr die historische Realität von dieser edlen Fiktion verschieden war. Der politische Wille Roms war zu eng für die Griechen. Der entstehende Konflikt wurde von den Herren der Welt damit beantwortet, daß sie diese widerspenstigen Untertanen zum Gehorsam zwangen. 146 v. Chr. vernichtete der Konsul Mummius Korinth. Der achäische Bund wurde aufgelöst, Griechenland mit Makedonien zur römischen Provinz Macedonia vereinigt. Im mithridatischen Kriege versuchten die Griechen noch einmal, von Rom loszukommen. Darauf erstürmte Sulla am 1. März 86 v. Chr. Athen, schonte aber die Stadt. Die unglückliche Verbindung mit Mithridates sollte für die Griechen auf lange Zeit hinaus die letzte staatspolitische Regung bedeuten. Durch die Reorganisation Asias unter Sulla wurde das kleinasiatische Griechentum mit betroffen. Unter Augustus wurde die römische Provinz Achaia geschaffen, und die alten griechischen Kantonalverbände wurden wiederhergestellt. In Wirklichkeit waren sie jetzt aber nur Festgemeinschaften. Ein zeitweiliger starker Rückgang des griechischen Volkstums, im besonderen des Athenerstums, scheint damals stattgefunden zu haben. Bei Ovid heißt es, daß von Athen nur der Name übrigblieb, Horaz spricht von dem leeren Athen, und Tacitus berichtet im zweiten Buche seiner Annalen, daß C. Calpurnius Piso dem Germanicus den Vorwurf gemacht

habe, gegen die Bevölkerung Athens zu freundlich gewesen zu sein, die mit den alten Athenern längst nichts mehr gemein habe, sondern nichts als ein aus allen Ländern zusammengelaufener Haufe sei². Aber Piso war von Tiberius angestellt worden, den Germanicus nach seinen Erfolgen an der Weser zu überwachen, und hat später, wie es scheint, auch die Vergiftung des Germanicus in Epidaphne bei Antiocheia übernommen. Nach Piso machte sich Germanicus überall und um jeden Preis auf Kosten des Tiberius beliebt. Deshalb müssen hier die Athener keine Athener sein. Daß sie es aber doch noch immer waren, gab Hadrian Anlaß, sie mit einem neuen Stadtteil und einem großen Tempel zu beschenken. Mit Recht ist hervorgehoben worden, daß die offizielle Anerkennung, die Hadrian der griechischen Bildung zuteil werden ließ, nicht ohne Einfluß auf die spätere Gräzisierung des Ostreichs geblieben ist. In der um 170 n. Chr. entstandenen *Perihegesis* des Pausanias sind die griechischen Dinge alle noch unmittelbar lebendig. Inzwischen begann aber, am Ausgang der Epoche der Antonine, die Provinz Achaia und die Menge der kleinasiatischen Griechen die sich vorbereitenden großen Wandlungen des römischen Reiches mitzuerleben: zunächst die Ansätze zu seiner Teilung, die schon im 3. Jahrhundert beginnen, als Philippus Arabs um 248 seinen Bruder zum *Praefectus Praetorio et Rector Orientis* machte, und die im Vierkaisertum Diokletians deutlich wurden; dann die Christianisierung, die Schaffung der neuen Hauptstadt Konstantinopel, 330 n. Chr., und endlich den Verlust der Westprovinzen an die neu aufkommende Macht des Germanentums, während im Osten sich als ein neuer Bewerber um die Weltmacht das neupersisch-sasanidische Reich gewaltig erhob.

Dann, in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, ist dem Griechentum eine neue Situation gegeben: das Reich hat nur noch eine Hauptstadt, Konstantinopel, von wo aus eine gewaltige Persönlichkeit, Justinian, noch einmal, zum letztenmal, die Weltstellung des römischen Reiches durchsetzt, während einer Regierung, die von 527 bis 565, fast 40 Jahre, dauert. Zwei arianische Germanenreiche, die Ostgoten und Vandalen, vernichtend, gewinnt Justinian Italien, Südspanien und Nordafrika zurück. Unter den Monophysiten Syriens und Ägyptens fürchterlich aufräumend, befestigt er die Macht des Rhomäerreiches noch einmal im christlichen Osten und entreißt den Persern das östliche Kleinasien und Armenien. 529 bis 534 entsteht unter Justinian die berühmte Kodifizierung des römischen Rechts, die vor ihm schon Theodosius II. vorbereitet hatte. Gegen 4700 gesetzliche Bestimmungen, die seit der Zeit Hadrians erlassen worden waren, werden im Codex Justinianus gesammelt und die Ausführungen zu diesen Gesetzen in den Digesten vereinigt. In den Institutiones wird eine Einführung in die Gesetze gegeben und schließlich in den Novellen eine Sammlung aller derjenigen gesetzlichen Bestimmungen angelegt, die seit 534 erlassen worden waren. Diese Kodifizierung des Rechts durch Justinian ist als der letzte große Akt der lateinischen Tradition im Reiche zu bewerten. Der Kaiser, der illyrisch-dardanischen Ursprungs und kein Grieche war, hatte persönlich kaum Ursache, die lateinische Sprache, die seine Muttersprache war, als offizielle Staatssprache abzuschaffen. Aber das Vorwiegen der griechischen (zum Teil nur griechisch sprechenden, aber im Kern nationalen) Bevölkerungselemente der Hauptstadt begann unaufhaltsam das Lateinische zu verdrängen. Schon Kaiser Julian hatte griechische Edikte veröffentlichen lassen. Jetzt werden die Novellen Justinians zum Teil griechisch abgefaßt. Mit dem zweiten Nachfolger Justinians, Tiberios, der von 578 bis 582 regierte, war ein echter Grieche auf den

Kaiserthron gelangt, und im folgenden 7. Jahrhundert kommt die Gräzisierung des Staates in allen seinen Teilen zum Abschluß. Damit gewann das griechische Volkstum, nachdem es fast 600 Jahre staatspolitisch ausgeschaltet gewesen war, seine Selbständigkeit zurück. Seltsam freilich mutet diese nationale griechische Spätform an – aber gerade in dieser Seltsamkeit entsprach sie dem einzigartigen Wesen des einzigartigen Volkes auf dieser seiner letzten realen Lebensstrecke. Die Griechen werden jetzt als eine christliche Nation wiedergeboren. Sie eignen sich für ihre nationale Existenz den Rahmen des römischen Reiches an. Sie nennen sich Rhomäer und beginnen, mit dem alten Hellenenamen Heidentum und Abgöttereie zu bezeichnen. Der Wille, der diese Wandlung zustande bringt, ist ein einheitlicher und starker, aber die von Justinian erraffte Machtfülle ist auf die Dauer nicht zu halten. Drei Jahre nach dem Tode Justinians, 568, treten die Langobarden unter Alboin in Norditalien auf, 569 wird Mailand von ihnen erobert, und es beginnt ihre Ausbreitung über Italien, die 751 zum Verlust des Exarchats von Ravenna führt. Rom selbst verblieb unter der oströmischen Gewalt bis zum Erscheinen der Franken in Italien am Ende des 8. Jahrhunderts. Der letzte oströmische Kaiser, der Rom betrat (663), war Konstantios II. Im 7. und 8. Jahrhundert war der römische Stuhl vielfach von Päpsten griechischen und syrischen Ursprungs besetzt. Ein Denkmal dieser Zeit sind in Rom die Ruinen der Kirche Santa Maria Antiqua mit den Resten ihrer Wandmalereien, auf dem Forum, am Fuße des Palatin.

613 erobern die Perser Damaskus, 614 Jerusalem, von wo sie das lebenspendende Kreuzholz nach Ktesiphon bringen. 616 erobern sie Ägypten, und 626 wird Konstantinopel von den vereinigten Persern und Avaren und den slawischen Hilfsvölkern der Avaren belagert. Seine Verteidiger wenden zum erstenmal das „griechische Feuer“ an und erreichen die Aufhebung der Belagerung. Inzwischen führte der Kaiser Heraklios, der sich mit dem Heer in Asien befand, einen Gegenstoß in der Richtung auf Ktesiphon aus, der 628 zur Beendigung des Perserkrieges und zur Wiedergewinnung der Kreuzesreliquie führte³. Im Frühjahr 628 kam der siegreiche Heraklios, nachdem er die wiedergewonnene Kreuzesreliquie in Jerusalem niedergelegt hatte, im Triumph nach Konstantinopel zurück. Er ahnte nicht, was bevorstand. In den dreizehn Jahren, die ihm noch zur Regierung bleiben sollten, sollte sich der Verlust von Syrien und Ägypten durch die arabische Eroberung vollziehen. Ägypten wurde nie wieder zurückgewonnen, Syrien in späterer Zeit nur teilweise, und dies nur für kurze Zeit. In der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts ging auch Nordafrika verloren, wo die Araber 670 im Westen als Stützpunkt ihrer Macht Kairuan begründeten⁴.

Die Einengung des Reiches auf den Balkan, wo bald Kämpfe mit dem sich bildenden bulgarischen Reich und den aufs neue eindringenden Slawen bevorstanden, und auf den westlichen Teil Kleinasien (während in der östlichen Hälfte von Kleinasien seit dem 11. Jahrhundert das Königreich Rum der Seldschuken, mit der Hauptstadt Ikonium entsteht) hat, wie treffend bemerkt worden ist, eine Wirkung gehabt, die dem oströmischen Reich kulturell zugute kommen sollte. Durch den Fortfall des Zustroms aus den Ausländern wurde der griechische Volkskern gestärkt⁵. Seit dem 8. Jahrhundert sind eine Anzahl hervorragender Einzelpersönlichkeiten neu erkennbar, wobei das kleinasiatische Griechentum, in dem ein Funke des ionischen Genies fortlebt, an dieser Wiedergeburt hervorragend beteiligt ist. Ihm gehörte jener Michael Akominatos Choniates an, der

am Ende des 12. Jahrhunderts fast 30 Jahre Metropolit von Athen war. Im geistlichen Gewande Philosoph, Dichter, Staatsbürger, fast wie ein Zeitgenosse des alten Athen, ist er der Verfasser einer jambischen Elegie auf den einstigen Glanz von Athen, die einzigartig blieb in der byzantinischen Literatur der Zeit, „die einzige Klagestimme über den Untergang der alten erlauchten Stadt, welche auf uns gekommen ist“:

Die Liebe zu Athen, des Ruhm einst weit erscholl,
 Schrieb dieses nieder, doch mit Wolken spielt sie nur.
 Wie ward zunicht hier alles, schwand zur Sage fast
 Gericht und Richter, Rednerbühne, Abstimmung,
 Gesetze, Volksversammlung und des Redners Kraft,
 Der Rat, der Feste heil'ger Pomp und der Strategen
 Kriegsherrlichkeit im Kampf zu Lande wie zur See,
 Die formenreiche Muse, und der Denker Macht.
 Ein Untergang verschlang den ganzen Ruhm Athens,
 Kein Pulsschlag lebt davon, kein kleinstes Merkmal nur⁶.

In wie hohem Maß neben den Griechen von Konstantinopel das kleinasiatische Griechentum der Hauptträger der byzantinischen Kultur gewesen ist, geht u. a. daraus hervor, daß die Athener des 12. Jahrhunderts die Antrittsrede des Michael Choniates, die er in seiner Bischofskirche, dem Parthenon, hielt, nicht verstanden. Sie überstieg die Fassungskraft der Zuhörer. „Auch waren diese nur an die griechische Vulgärsprache gewöhnt. Wie die Antiochener einst das Hochgriechische des Chrysostomos nicht verstanden hatten, so verstanden jetzt die Athener nicht die Sprache des Akominatos⁷.“

Die Ereignisse, die im 9. und dann endgültig im 11. Jahrhundert zur Kirchenspaltung führten, lassen den nationalen Willen des griechischen Volkstums von Byzanz deutlich erkennen. Der Stuhl des römischen Bischofs war von jeher als gegenüber allen anderen Bischofssitzen der Christenheit mit einem Vorrang ausgestattet betrachtet worden. Das war u. a. auf dem Konzil von Chalkedon 451 deutlich zum Ausdruck gekommen. Auch war bei religiösen Streitfragen im Osten die Opposition immer bereit, den römischen Bischof als oberste Autorität zu hören. Die Bischofsgewalt des Papstes erstreckte sich von Italien bis auf den Balkan hinüber, wo ihm die Diözese Illyricum unterstellt war. Der Vorrang des römischen Bischofs entband ihn indes nicht von der Untertanenpflicht dem in Konstantinopel befindlichen Kaiser gegenüber, eine Untertanenpflicht, an die von seiten der Kaiser mehrmals mit Nachdruck erinnert worden ist, so unter dem großen Justinian und unter Konstantios II. Dieses Untertanenverhältnis des Papstes dauerte bis zum Ende des 8. Jahrhunderts an. Es löste sich zur Zeit der Eroberung Italiens durch Karl den Großen. Von jetzt ab befand sich der römische Bischof jenseits der oströmischen Herrschaftssphäre. Nach 800 ist der Papst Untertan eines fremden Staates. Einem solchen wollte das Konstantinopler Patriarchat den geistlichen Vorrang nicht zuerkennen. Es kam zum Bruch, der bereits dadurch vorbereitet war, daß der bilderfeindliche Kaiser Leo III. der Isaurier (717–741), dem die bilderfreundliche Haltung des römischen Bischofs um so mehr mißfallen mußte, als die Bilderfreunde in Konstantinopel den Papst als Hüter der Orthodoxie zu preisen begannen, die päpstlichen Güter in Sizilien und Kalabrien konfiszierte und dem römischen Stuhl die Diözese Illyricum genommen hatte. Der um die Mitte des 9. Jahrhunderts von Rom ausgehende Versuch, Bulgarien zu ge-

winnen, trug zur endgültigen Verschärfung der Situation bei. 867 erfolgte die gegen den römischen Stuhl gerichtete Enzyklika des Patriarchen Photios. Es ist mit Recht gesagt worden, daß die in dieser Enzyklika formulierten Unterschiede in Lehre und Ritus so gering seien, daß sie niemals die Ursache zu einer Kirchenspaltung hätten abgeben können, wäre nicht von der einen Seite der Anspruch auf päpstliche Oberhoheit erhoben worden und auf der anderen Seite ein zähes Bewußtsein nationaler Eigenart hervorgetreten⁸. Um 900 ist noch einmal eine Art Versöhnung erfolgt, aber 1054, zu einer Zeit, als der cluniazensische Einfluß in Rom herrschend war, kam es zur endgültigen Trennung, als Leo IX. Papst und Michael Kerularios Patriarch von Konstantinopel waren. Von den späteren, unter dem Eindruck der Türkengefahr erfolgten Unionsbestrebungen sind die Union von Lyon (1274) und die Union von Florenz (1439) zu nennen. Beide Versuche haben nicht zum erwünschten Ziel geführt, wenn die Florentiner Union auch die Rumänen und die Ruthenen in dauernde Beziehung zum Römischen Stuhl gebracht hat.

Der Bruch mit Rom im 9. und im 11. Jahrhundert findet seine Erklärung in dem Umstande, daß die religiöse Einheit für Byzanz eine Staatsnotwendigkeit war. Das Ausscheiden des römischen Bischofs aus dem Staatsverbande konnte nicht zugelassen werden. Da der Papst dennoch ausschied, wurde er zum Ketzer erklärt und jede Glaubensgemeinschaft mit ihm aufgehoben. Nicht zu unterschätzen ist hierbei der Wille des griechischen Volkstums, der Volkswille dieses oströmischen Staates, der sich durch die Entwicklung der Dinge in Rom bedroht sah. Die Macht dieses Volkswillens wird besonders deutlich, als die Kaiser der Palaiologendynastie unter dem Eindruck der unmittelbar heranziehenden Türkengefahr die Wiederherstellung der Beziehungen zu Rom suchen, während das Volk und die aus diesem hervorgegangene niedere Geistlichkeit gegen diese Beziehungen sind. Constantinos XI. Dragases, der letzte aus der Reihe der Kaiser, der 1453 bei der türkischen Eroberung der Stadt fällt, gerät in einen tragischen Gegensatz zu seinem Volk, weil er in der Hagia Sophia in Erfüllung der Bestimmungen der Florentiner Union die Messe nach lateinischem Ritus lesen läßt. „Ein guter Teil der geschichtlichen Bedeutung der Beziehungen zwischen der griechischen und der lateinischen Kirche beruht in dem Faktum, daß diese Beziehungen die Fortdauer des griechischen nationalen Selbstbewußtseins dadurch belegen und deutlich werden lassen, daß sie dieses nationale Selbstbewußtsein herausforderten⁹.“

Von den Kaisern ist die Hälfte nicht griechisch gewesen. Justin I. und sein Neffe, der große Justinian, waren illyrisch-dardanischer Herkunft. Die seit Leo III. beginnende isaurische Dynastie des 8. Jahrhunderts stammte aus Kommagene und war syrischen Ursprungs. Die im 9. und 10. Jahrhundert regierenden Kaiser der makedonischen Dynastie, unter denen Byzanz zum letztenmal hervorragende militärische Erfolge in Kleinasien, Syrien und auf dem Balkan erreichte, waren armenischen Ursprungs. Nationale Griechen waren die Komnenen und die Palaiologen. Die Dynastien verschwanden oft unvermittelt, wobei die Gründer der neu aufkommenden zum Teil als Abenteurer auftraten, die sich skrupellos in den Besitz der Macht setzten. In solchen Fällen konnte das Fürchterliche und das Scheußliche Tagesordnung werden. Die Ruchlosigkeit des Emporkommens konnte sich mit großen Regenteneigenschaften vertragen¹⁰. Es sind Verbrechernaturen und Minderwertige unter diesen Kaisern, aber auch in einigen Fällen „titanische Blutmenschen von der Art derer, die einst in der Vorzeit hinter den Mauerblöcken von Mykene hausten“.

Das byzantinische Kaisertum war keine orientalische Despotie. „Der tiefste Grund des Herrscherrechtes ist hier ein anderer als im mohammedanischen Orient¹¹.“ Es war auch keine Erbmonarchie. Anerkannte, verfassungsmäßige staatliche Grundlagen waren vorhanden, die die Kaiser unter Umständen wohl umgehen, die sie aber nicht übersehen konnten. Die byzantinischen Kaiser erweisen sich dadurch, daß ihre Souveränität persönlich, nicht territorial war, immer noch als Abkömmlinge römischer Magistrate. Der Staufer Konrad III. konnte Manuel Komnenos Italien als Heiratsgut einer deutschen Fürstin in Aussicht stellen, während Manuel Komnenos seinerseits verfassungsmäßig nicht in der Lage gewesen wäre, einem ausländischen Fürsten ein ähnliches Versprechen zu machen. Das von der römischen Republik geerbte Prinzip der Wahl ist nie verändert worden. Grundsätzlich werden die Kaiser bis zuletzt jedesmal vom Senat neu gewählt und vom Volk akklamiert. Diokletian hatte die senatorischen Provinzen abgeschafft, womit die hauptsächlichste administrative Funktion, die der Senat unter dem Prinzipat bewahrt hatte, in Wegfall gekommen war. Aber während der römische Senat später nur eine städtische Munizipalität darstellte, hatte der neue Senat in Konstantinopel seine Bedeutung als staatliches Organ bis zuletzt beibehalten. Er war zur Kaiserwahl notwendig und konnte, wenn der Thron leer stand, unter Umständen unabhängig handeln. Nachweislich ist der Senat noch im 11. Jahrhundert von Bedeutung gewesen. Freilich hatte schon Theodosius der Große seine beiden unfähigen Söhne Honorius und Arkadius als Knaben vom Senat zu Augusti wählen lassen. Von da ab wurde es die Regel, daß der Senat die zur Thronfolge bestimmten Söhne der Kaiser im Knabenalter zu Augusti wählte. Eine wirkliche Wahl kam nur in Frage, wenn die Dynastie erlosch. Den Usurpatoren gegenüber war der Senat aber wohl machtlos. „Immerhin wäre der Senat in den islamitischen Staaten undenkbar¹².“ Um in den Vollbesitz seiner Macht zu gelangen, mußte der Kaiser vom Patriarchen gekrönt werden. Eine Erinnerung an den *populus Romanus* wurde bei den Bewohnern des Neuen Rom lebendig, wenn die Kaiserwahl vom Volk akklamiert wurde. Das Volk hatte seit Justinian seine Demarchen und seinen *Locus standi* bei den Zeremonien im Palast und in der Stadt. Des Volkes wahrer Himmel war der Hippodrom.

„Byzanz hat die Ungunst der Neuern, von Gibbon bis Dahn erfahren. Es laufen über dieses Reich Wendungen und Urteile wie ‚Fäulnis oder richtiger noch Vertrocknung‘, ‚das Reich habe weder zu leben noch zu sterben vermocht‘; man spricht von einem angeblichen raschen Verfall, wo es doch tausend Jahre gedauert hat. Und byzantinisch heißt: im Staatsleben: Despotismus mit lauter Thronrevolutionen, Druck und Erpressung, Knechtsinn; in der Kirche: unauslöschlicher dogmatischer Zank und daneben bodenloser Aberglaube; im Felde: käufliche Söldner und verweichlichte Griechen; in der Kunst: knechtische Wiederholung. Ja, dies Reich leidet unter einer eigentlichen Abgunst . . . Fremdartig ist uns allerdings das Byzantinische . . . aber in diesem Fremdartigen erkennt ein unbefangener Blick allermindestens eine große Lebenskraft, welche sich gegen alle Feinde auf das mächtigste gewehrt hat . . . Und dieses Reich lebte nicht nur für sich selber, sondern unbewußt deckte es auch Europa die Jahrhunderte hindurch, während welcher der vielgeteilte Okzident mit seinen so schwach und eigenwillig organisierten Staaten, vor und nach den kräftigeren Karolingern, zur eigenen Rettung nicht immer befähigt gewesen wäre¹³.“

2. Die Einordnung der byzantinischen Kunstgeschichte in die allgemeine Kunstgeschichte und ihre zeitliche Abgrenzung

Die für die Abgrenzung der einzelnen Stilphasen der europäischen Kunstgeschichte maßgebenden Gesichtspunkte sind, entsprechend den wechselnden Aspekten der Forschung, stets verschieden gewesen. Sie werden nie in vollständige Übereinstimmung gebracht werden können. Man ist sich darüber einig, was die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks in ihrem Kern bedeutet. Aber die Grenzen werden verschieden gezogen. Daß Masaccio, Leonardo und Raffael Renaissance sind, darüber ist kein Zweifel. Indes wird Giotto der Renaissance ebenso wie der Gotik zugerechnet und Michelangelo der Renaissance ebenso wie dem Barock. Ähnlich verhält es sich im Gebiet der byzantinischen Kunstgeschichte. Sie wird von den einen mit der Zeit Konstantins, von den anderen mit der Justinians begonnen; man läßt sie mit der Zeit der Palaiologen enden, betrachtet andererseits aber auch die späte Athoskunst als zu ihr gehörig. Dazu kommt in ihrem Gebiet noch eine weitere, besondere Schwierigkeit. Die Aufspaltung der gesamten europäischen Kunstgeschichte in klassische Archäologie und neuere Kunstgeschichte, wie sie sich seit dem Gegensatz zwischen Klassizismus und Romantik zu Beginn des vorigen Jahrhunderts herausgebildet hat — Goethe, der an der Einheit festhielt, fand keine Nachfolger —, hat sich besonders verhängnisvoll gerade im byzantinischen Gebiet ausgewirkt. Die Gesamtheit der europäischen Kunst ist von der griechischen Form bestimmt¹⁴. Durch diese ist ihr Unterschied zu aller anderen Kunst gegeben. Die griechische Form, die innerhalb eines Jahrtausends zuerst zu voller Klarheit aufsteigt und dann, nachdem sie den absoluten Höhepunkt erreicht, zunehmende Trübungen erleidend abwärts sinkt, bleibt im ganzen einheitlich innerhalb des klassischen Altertums, innerhalb der Antike. Das Mittelalter beginnt dort, wo die jungen nordischen Völker, die neuen Herren Europas, das ihnen durch die Christianisierung übermittelte antike Erbe anzutreten beginnen, das sie sich ebenso aneignen, wie sie es durch ihre Eigenkraft sprengen und in eine Formwelt verwandeln, deren dynamischer Drang sich bis zum Gegenpol des statischen Prinzips der Antike steigert. „Die Antike bildet das feste Fundament und ist doch dem Auge fast entzogen in ihren geistigen Metamorphosen aus den neuen Kräften des Nordens heraus“ (Vitzthum). Daß sie zugleich dauernd integriert wurde, erweist die Renaissance, und daß das Ringen mit ihr ein andauerndes war, der Barock. Wenn nun als Folge einer solchen Lage die getrennte Betrachtung der Antike und dessen, was in der europäischen Kunst auf sie folgte, einen bestimmten Sinn erhält, darf nicht außer acht gelassen werden, daß diese getrennte Betrachtung keineswegs angewandt werden kann auf die den Vorgängen im Westen gleichzeitige byzantinische Kunstentwicklung. Ein Unterschied, der nicht zu übersehen ist, muß hier hervorgehoben und deutlich gemacht werden. In Konstantinopel trat kein neues Volkstum als Träger des kulturellen Lebens und der Kunst auf. Im Gegenteil. Es verselbständigte sich dort noch einmal das Griechentum selbst, nach jahrhundertlangem Verlust staatlichen Eigenlebens. Wir sahen, unter welchen Verhältnissen und in welcher Gestalt. Im Gebiete der Kunst entstand die byzantinische Form, die letzte, in die sich der schöpferische griechische Genius kleidete. Als eine isolierte, äußerste Strecke der Antike ragt bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts Byzanz in die abendländische Welt hinein.

Eine solche Situation mußte, bei der bestehenden Teilung der Kunstgeschichte, für die Erkenntnis des Wertes der byzantinischen Form abträglich sein. Die neuere Kunstgeschichte sieht keinen Zusammenhang der byzantinischen Form und der am Anfang des Stoffgebiets dieser Disziplin stehenden Kunst des Mittelalters. Für die klassische Archäologie ist die vom Hauptstoff weit abliegende byzantinische Form unbeachtlich; man sucht eine Abgrenzung der Spätantike gegen Byzanz zu gewinnen, indem man mit dem Todesjahr des Heraklios, 641, und seit dem Erscheinen der Langobarden in Italien, 568, das Mittelalter im Osten und im Westen beginnen läßt¹⁵. Die Willkür einer solchen Grenze würde die Betrachtung der byzantinischen Form zerstören. Es gibt kein Mittelalter in der byzantinischen Kunst, weil in Byzanz (von Rußland und dem Balkan wird im weiteren die Rede sein) kein neues Volkstum das antike Erbe übernimmt, sondern das Griechentum selbst dieses Erbe unter veränderten Bedingungen fortsetzt. Byzanz ist der Ausgang der Antike.

Das Absinken des gesamten antiken Kulturlebens nach der Zeit der Antonine bereitete auf eine große allgemeine Veränderung der Dinge vor, die dann mit dem Aufstieg des Christentums beginnt. Neben dem bestehenden römischen Staat und im Gegensatz zu ihm waren die Christen mächtig geworden, und die Verfolgungen hatten sie gestärkt. Diokletian, den man den Karl den Fünften des Altertums genannt hat, der eine Reform des bestehenden Staates in die Wege zu leiten bemüht war, fand in den Christen „eine schon gerüstete politische Gegnerschaft“ vor¹⁶, die in seiner eigenen Residenz im Palast von Nikomedien ihm zuzusetzen begann und in deren Mitte Vorbereitungen zu einem Staatsstreich umgingen. Diokletians Gegenmaßregeln, die beiden Edikte und die letzte große Verfolgung, waren ein Fehlschlag. Konstantin, der Augustus von Trier¹⁷, der aus den Wirren, die jetzt entstanden, als der neue Herr der Welt hervorging, kam zum Entschluß, mit den Christen zu paktieren, sie anzuerkennen und ihnen die Teilnahme am Staat und damit das Übergewicht im Staat zu gewähren. Bereits im 3. Jahrhundert, in einer langen Friedenszeit, hatten die Christen Kirchen besessen. Eine christliche Kirche befand sich in Nikomedien, in Sichtweite des kaiserlichen Palasts. Die diokletianische Verfolgung begann damit, daß am 24. Februar 303 der Präfekt von Nikomedien in Begleitung einiger Staatsbeamten und unter militärischer Bedeckung in dieser Kirche erschien, die liturgischen Bücher der Christen verbrennen, das Kultgerät konfiszieren und den Bau der Kirche zerstören ließ. Daß die bildende Kunst bereits damals zur Ausstattung der christlichen Kirchen herangezogen worden war, kann keinem Zweifel unterliegen und ist durch den Fund der Wandmalereien in dem nicht später als 256 n. Chr. entstandenen christlichen Kultraum von Dura Europos, dem ältesten oberirdischen, den man bisher kennt, erwiesen worden. Aber erst nachdem die alten Götter die Lenkung der Menschenschicksale aufgegeben hatten und ausgewandert waren¹⁸, während die irdischen Dinge sich unter dem Blick des Pantokrators erneuerten, seit den großen konstantinischen und theodosianischen kirchlichen Gründungsbauten in Palästina, in Rom und in der am 11. Mai 330 feierlich geweihten neuen Hauptstadt, dem Neuen Rom Konstantins an den Ufern des Bosporus und des Goldenen Horns, wurde die Kunst in großem Maßstab von der christlichen Kirche mit Beschlag belegt. Dieselben Werkstätten, die für den zunächst noch vorhandenen paganen Teil der Gesellschaft weiterarbeiteten, werden zunehmend für christliche Arbeiten herangezogen. Dieser Vorgang, in dessen

Verlauf der antiken Form der Stoff des klassischen Mythos immer mehr entzogen und in dem sie zunehmend auf die neuen, andersgearteten christlichen Stoffe angewiesen wird, an denen sie sich erproben muß, obwohl „der absolute Gegensatz zwischen dem antiken Ideal der Humanitas und dem christlichen der Humilitas¹⁹“ bestand, ist die Geburt der byzantinischen Form, in die sich die antike jetzt verwandelt. Wir haben gesagt, daß die byzantinische Form eine Behauptung ist und ein Verzicht. Eine Behauptung, weil dem griechischen Volkstum, das sich in dem beginnenden byzantinischen Reich weiterzuleben anschickt, sein schöpferischer Genius bis zuletzt innegewohnt hat. „Verswinde mir des Lebens Atemkraft, Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne!“ Ein Verzicht, weil an Stelle des Natürlichen und der menschlichen Möglichkeiten eine ferne Himmelswelt, mit Gnade und furchtbarer Drohung zugleich zur Demut auffordernd, zum Inhalt der Kunst geworden ist.

Der Gegensatz, von dem die Rede ist, war von vornherein gegeben. Aber er trat nicht gleich mit voller Schärfe hervor. Die Anfänge der christlichen Kunst verbergen ihn zum Teil unter Symbolen von verhaltenem Pathos und ergreifender Harmonie, dort wenigstens, wo die neue Weltreligion in eine vom antiken Wesen noch ganz durchtränkte Lebenssphäre eingetreten war. Der nur oberflächlich hellenisierte Osten hat zwar sofort die absolute Verbildlichung des Neuen, deren Eindringlichkeit die schöne Erscheinung sprengen mußte, verlangt. Doch bedurfte es des zweiten großen Aktes in der Untergangstragödie des klassischen Altertums: der Zertrümmerung des Westreichs und des fortgesetzten Andrangs der Germanen und Perser, von Norden und von Osten, um die endgültige Wandlung herbeizuführen. Das Ostreich bleibt allein übrig. In ihm tritt im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts eine Persönlichkeit hervor, die dazu bestimmt war, diesem Ostreich für ein Jahrtausend die Richtung zu geben. Justinian, der Begründer des eigentlichen byzantinischen Reichs, der in den Augen seiner Zeitgenossen ein Dämon eher als ein Mensch war²⁰ (so Prokop in der *Historia arcana*), brachte durch seine Außenpolitik und durch seine Kriege die Wiederherstellung der römischen Macht in Italien, im südlichen Spanien und in Nordafrika gegen die Ostgoten und Vandalen, in Ägypten gegen die Blemmyer des Südens, im Osten vom Kaukasus und von Syrien und Arabien her gegen die Perser zustande. Der Innenpolitik Justinians lag die Idee der Vereinheitlichung des Staatslebens und die Befestigung der orthodoxen Staatskirche durch die Vernichtung jeder häretischen Abweichung zugrunde. Der Paragraph Eins des ersten Buches des justinianischen Rechtsbuches trägt die Überschrift: „Von der Allerhöchsten Dreifaltigkeit und von dem katholischen Glauben, und davon, daß niemand wagen soll, über ihn öffentlich seine besondere Meinung zu äußern.“ Was Theodosius I. begonnen hatte, wurde jetzt, in den veränderten Verhältnissen, mit noch weit größerer Strenge durchgeführt. Nachdem bereits 393 unter Theodosius I. die letzten olympischen Spiele stattgefunden hatten, wurde 529 die Philosophenschule von Athen geschlossen, ihr Vermögen konfisziert und ihren Vertretern der Aufenthalt in Athen verboten. 532 bis 537 wurde als Dank an den Pantokrator und als das noch heute währende Mal des Herrscherwillens Justinians die Hagia Sophia errichtet (die „Göttliche Weisheit“ ist ein Attribut Christi und die Hagia Sophia eine Christuskirche)²¹. Die Unterwerfung der byzantinischen Form unter die kirchliche Forderung wurde fortgesetzt und gesteigert, obwohl sie noch nicht mit jener Unbedingtheit geboten wurde, die in den

späteren Jahrhunderten aufkommen sollte. Prokop, der Biograph Justinians, vergleicht den Bau der Sophia mit einem am Anker liegenden Schiff. So wie die Hagia Sophia über dem Häusermeer des Neuen Rom, war das byzantinische Reich selbst durch Justinian im Meer der Weltgeschichte verankert worden. Der Wunderbau der Hagia Sophia, einer der Höhepunkte menschlicher Denkmalskraft, sollte den Sturm überdauern, der das Reich in den Abgrund des Gewesenen versenkte²². Bereits drei Jahre nach dem Tode Justinians begann das von ihm geschaffene Reich sich wieder aufzulösen, als 568 die Langobarden in Italien erschienen. Um 600 traten die Slawen, die von Norden her schon hundert Jahre früher die Donau überschritten hatten, in Griechenland auf. Nur zwei Menschenalter, nachdem Justinian die Augen geschlossen hatte, erhob sich eine neue Weltmacht: die Araber²³. Unter Heraklius, der 641 starb, gingen Syrien, Palästina und Ägypten an die Araber verloren, und zu Ende des 7. Jahrhunderts hatten diese das ganze nordafrikanische Ufer erobert und begannen, Konstantinopel selbst zu belagern. Der Abwehrkampf gegen die Araber, der im 8. Jahrhundert unter den Kaisern der isaurischen Dynastie erfolgte, erzeugte eine Rückwirkung auf die inneren Verhältnisse von Byzanz, die über hundert Jahre dauerte und die wir unter dem Namen des Bilderstreits kennen. Zu seinen Ursachen gehörte die im Osten eingetretene Entartung der Bilderverehrung, die der arabischen Propaganda Vorschub geleistet hatte. Neben den Arabern sind es dann andere Feinde mehr, die Byzanz bedrängen, vom 8. bis zum 11. Jahrhundert vom Nordwesten her die Bulgaren, vom Norden im 9. und 10. Jahrhundert die Wikinger, vom Osten seit dem 11. Jahrhundert die Seldschuken und endlich die Türken. Mehrmals sind die Kaiser von diesen Feinden in ihrer Hauptstadt selbst, aber bis 1453 stets erfolglos, belagert worden. Der Kern der von Justinian begründeten Staatsmacht hat bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ausdauern können, und für die Kaiser, die nach ihm kamen, ist er immer mehr oder weniger ein Vorbild und überdies in seiner Großen Kirche im Geiste immer anwesend gewesen. Erst nach der konstantinischen und der theodosianischen Zeit hat sich das römische Imperium unter Justinian in das eigentliche byzantinische Reich verwandelt, dessen Geschicke mit ihm beginnen und mit seinem letzten Nachfolger, der am 29. Mai 1453 kämpfend den Tod fand, enden²⁴. Die neun Jahrhunderte, die zwischen der Zeit der Erbauung der Hagia Sophia und dem Untergang des Reiches liegen, schließen die eigentliche byzantinische Kunstgeschichte ein. Die konstantinischen und die theodosianischen Denkmäler werden wir der altchristlichen Kunst zurechnen, die in zwei Abschnitte, vor dem Frieden der Kirche (1. bis 3. Jahrhundert, frühchristliche Zeit) und nach dem Frieden der Kirche (4. bis 5. Jahrhundert, konstantinisch-theodosianische Zeit) geteilt werden muß. Das 6. bis 15. Jahrhundert ist die Zeit der byzantinischen Kunstgeschichte. Die Athoskunst des 16. bis 18. Jahrhunderts ist eine Mönchskunst, die sich vom lebendigen Volksboden immer mehr loslöst. Sie arbeitet innerhalb des Überkommenen weiter, dessen lebendigen Sinn sie zunehmend durch ein abstraktes Formelwesen ersetzt. Die Athoskunst steht zudem unter dem Einfluß der italo-byzantinischen Schule, die sich unter besonderen Umständen bildete und in der Elemente der Renaissance und des Barock in nicht immer erfreulicher Weise mit der byzantinischen Ikonographie vermischt werden²⁵. Eine Erörterung der byzantinischen Kunstgeschichte wird daher vor allem die Zeit von Justinian bis zum Ende des byzantinischen Reiches zu behandeln haben. Das Wesen der Denkmäler er-

weist diese Verhältnisse. Im 4. und 5. Jahrhundert werden Langhausbau und Zentralbau noch koordiniert, d. h. diese Architekturformen treten fast durchweg noch in gesonderten Einzelbauten oder in der Form aneinandergereihter gleichwertiger Baukörper (Basilika und Oktogon, so in der nicht mehr erhaltenen konstantinischen Grabeskirche in Jerusalem, in der konstantinischen Geburtskirche in Bethlehem und in der theodosianischen Kirche des h. Symeon Stylites von Kalat Simān in Syrien [Abb. 8], in einer Anordnung, die sich in der antoninischen Zeit auf der Akropolis von Baalbek vorgebildet findet) auf. Die Bauplastik des 4. und 5. Jahrhunderts weist in Gebälken und Kapitellen noch deutlich erkennbare spätantike Formen auf, die sich nur durch eine eigenartige Zuspitzung und weniger kontrollierte Behandlung, die bereits im 4. Jahrhundert beginnt, von ihren späthellenistischen Vorbildern unterscheiden. Die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts entstehen in der Hauptsache noch im unmittelbaren Anschluß an die spätantike Malerei, und die Sarkophagplastik stellt, wenigstens zum größeren Teil, noch eine Fortsetzung der Reliefkunst der Antoninenzeit dar. Erst zum 6. Jahrhundert tritt in der Baukunst der aus der Durchdringung von Langhaus und Zentralbau hervorgehende, für die byzantinische Architektur charakteristische Typus der Kuppelbasilika hervor (Meriamlik in Kleinasien, um 470; wohl noch früher S. Salvatore bei Spoleto). Gleichzeitig treten mit dem 6. Jahrhundert neue Gebälk- und Kapitellformen auf (Korbbkapitelle, Trapez- und Faltpkapitelle), in denen die antike, formal begrenzte Art einer die Form auflösenden malerischen Licht- und Schattenbewegung Platz macht, wobei das Akanthusblatt bis zur Unkenntlichkeit geteilt, zerlegt und ausgezackt wird. Die Kämpferform beginnt jetzt die Kapitellform zu verdrängen. In der Sarkophagplastik entsteht eine neue Richtung in einer Anzahl von Sarkophagen in Ravenna, an denen das Figürliche verschwindet und dem symbolischen Ornament Platz macht (ein spätes Denkmal dieser Art ist der Marmorsarkophag Jaroslavs des Weisen von Rußland, gestorben 1054, in der Sophienkathedrale in Kiew, der aus einer byzantinischen Werkstatt stammt). In der Malerei tritt — ohne das Wesen der antiken Form hierbei verdrängen zu können — eine Rückbildung ins Flächenhafte ein, die aus der Malerei des syrischen Hinterlandes (Katakombe von Palmyra), Mesopotamiens (Dura-Europos) und Ägyptens (Bawit und Sakkara) kommt. Die Märtyrerprozessionen von S. Apollinare Nuovo und die Mosaiken im Bema von S. Vitale in Ravenna sind, nach den Mosaikresten im Baptisterium des Bischofs Soter in Neapel (zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts), die ältesten erhaltenen Denkmäler einer neuen Stilrichtung, mit der die byzantinische Malerei als solche beginnt.

3. Die Stilphasen der byzantinischen Kunstgeschichte

Mit der vorhergehenden Kunst der konstantinisch-theodosianischen Zeit des 4. bis 5. Jahrhunderts hatte die byzantinische Kunst des 6. Jahrhunderts, im Zeitalter Justinians, die Vielgestaltigkeit gemein. In der Baukunst bestanden Basilika, Rotunde und Oktogon neben der Kuppelbasilika, in der sich Längsbau und Zentralbau durchdringen. Dieser Durchdringungsprozeß, der, bereits im theodosianischen 5. Jahrhundert vorbereitet, sich in der Hagia Sophia in vollendeter Weise vollzieht — der Grundriß der Hagia Sophia kann ebenso als dreischiffige Kuppelbasilika wie als zentraler Kuppelraum mit Umgang abgelesen werden (Grundr. 5) —, ist grundlegend für die eigentliche byzantinische Architek-

tur, die von seinem Resultat bis zuletzt beherrscht wird und die den aus ihm entstandenen Baugedanken in der Folge nach den byzantinischen Außenländern, nach dem Balkan und nach Rußland weitergibt. Neben der Kuppelbasilika kennt die justinianische Zeit des 6. Jahrhunderts dann noch die kreuzförmige Kuppelkirche, deren Grundriß die Gestalt eines griechischen gleichschenkeligen Kreuzes hat und die von fünf Kuppeln bekrönt wird, von denen die mittlere sich über der Vierung, die anderen jeweils über den durch die Arme des Kreuzes gebildeten Räumen befinden, in der justinianischen Apostelkirche in Konstantinopel, die Mohammed II. abtragen ließ und an deren Stelle 1463 bis 1471 die *Fatih-Dschamissi*, die „Moschee des Eroberers“ entstand. Im Grundriß der justinianischen Johanneskirche von Ephesos (lateinisches Kreuz mit 6 Kuppeln; Grundr. 8), in S. Marco in Venedig (basilikal begonnen und später zur kreuzförmigen Kuppelkirche ausgebaut; Grundr. 10) und in Saint-Front in Périgueux in der Dordogne (wohin die byzantinische Form über Zypern kam) ist das Bauschema der Apostelkirche von Konstantinopel erhalten. Eine Analogie zu diesen vielgestaltigen Bautypen bietet in derselben justinianischen Zeit die vielgestaltige Bilderwelt im Inneren der Kirchen, für die es noch keine allgemein verbindliche Regel, noch keinen Kanon gibt, wobei, wie in San Vitale in Ravenna, die weltlichen Stifter noch im Altarraum abgebildet werden dürfen. Die Darstellungen selbst zeigen Gestalten, die verhältnismäßig noch frei bewegt in natürlichem Zusammenhange gegeben und vor architektonische oder landschaftliche Hintergründe gestellt und deren unmittelbarer Zusammenhang mit der spätantiken Malerei deutlich ist. Das folgende 7. Jahrhundert, aus dem wenig erhalten ist, war ähnlich beschaffen wie das vorhergehende 6. Jahrhundert. Im 8. und in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts tritt dann eine einschneidende, heftig andauernde Kulturkrise auf, die unter dem Namen des Bildersturmes bekannt ist. Die Senkung erstreckte sich von der Mitte des 7. bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts²⁶. Während ihrer Dauer auf das schwerste erschüttert, rafft sich die Volkskraft von Byzanz dann von neuem auf, den inneren Zwiespalt überwindend und zugleich die furchtbaren Araber und die Bulgaren und Slawen abwehrend. 843 wurde der Bilderstreit, der seit 725 mit Unterbrechungen getobt hatte, wobei sich politische und soziale Gegensätze hinter der Frage der Zulässigkeit der Bilderverehrung verbargen, durch die Kaiserin Theodora, die Witwe des mächtigen, fast legendären Kaisers Theophilus, des letzten Ikonoklasten († 842), endgültig zugunsten der Ikonodulen, der Bilderverehrer, entschieden. Die „Wiederbefestigung der heiligen Ikonen“, *anastelosis ton hagion eikonon*, wird seitdem bis auf den heutigen Tag von der orthodoxen Kirche jährlich gefeiert²⁷. 863 errichtete der Reichsminister Bardas in Konstantinopel eine Hochschule für Philosophie, Naturwissenschaften und Philologie, „die für die Hebung der nationalen Bildung von größter Bedeutung wurde. Nun begannen die Gemüter sich wieder auf die große, zwar durch die Religion geschiedene, aber durch Sprache und Blutsgemeinschaft verbundene Vergangenheit zu besinnen²⁸“. Dieses Wiederaufleben der Bildung vollzog sich auf dem Hintergrunde der Erneuerung des byzantinischen Staatslebens, unter der neuen Dynastie, die durch Basilios I. Makedo, der 867 zur Regierung gelangte, begründet wurde. Sie hat über ein Jahrhundert gedauert, und ihre Zeit ist als die „makedonische Renaissance“ bezeichnet worden. Die makedonische Dynastie und ihre Nachfolger werden 1081 durch das Haus der Komnenen abgelöst, das bis zur Eroberung Konstantinopels

durch die Teilnehmer des vierten Kreuzzuges bestanden hat. Die Denkmäler aus der Zeit der makedonischen und der komnenischen Dynastie sind von denen der früheren Jahrhunderte verschieden. Nach der „frühbyzantinischen“ Stilphase, die von Justinian bis zum Beginn des Bilderstreits dauert (vom 6. Jahrhundert bis zum Anfang des 8. Jahrhunderts), folgt unter den Kaisern der makedonischen Dynastie und unter den Komnenen die „mittelbyzantinische“ Stilphase. Die Zeit des Bilderstreits trennt die frühbyzantinische von der mittelbyzantinischen Epoche. Die während der Zeit des Bilderstreits entstandenen Denkmäler sind bisher so gut wie unbekannt geblieben.

In der mittelbyzantinischen Zeit ist derjenige Teil des griechischen literarischen Erbes – die griechische Dichtung vor allem – gesichert worden, den zu verstehen der mittelalterliche Westen noch nicht reif war, während den Arabern das Verständnis für ihn überhaupt fehlte. „Die klassischen Studien der Araber waren allem fremd geblieben, was der begeisterten Sprache angehörte“ (A. von Humboldt, Kosmos II.). Photios, Patriarch, Humanist und Staatsmann zugleich im 9. Jahrhundert, der gelehrte Kaiser Konstantin VII. Porphyrogennetos, der Urgroßvater des deutschen Kaisers Otto III. im 10. Jahrhundert, der Staatsmann und Humanist Psellos im 11. Jahrhundert, die Kaisertochter Anna Komnena, der Erzbischof von Athen, Michael Akominatos Choniates, den wir bereits kennengelernt haben, sind die hervorragendsten aus einer Reihe von Persönlichkeiten, die dieser Epoche angehören und aus deren Zahl noch Suidas, der Verfasser einer Enzyklopädie, genannt sei²⁹. Mit dieser humanistischen Bewegung gleichzeitig entstand im 10. Jahrhundert die große Neubearbeitung der Heiligenleben durch Symeon Metaphrastes und wurde von der Geistlichkeit in Regelbüchern, die wir nicht mehr besitzen und von deren Existenz das späte „Malerbuch vom Berge Athos“ noch Zeugnis ablegt (es wurde vor jetzt 100 Jahren von einem gelehrten französischen Reisenden bei den Malermönchen, die er in einer der Kirchen des „Heiligen Berges“ bei der Arbeit antraf, zufällig gefunden), die gesamte Kirchengestaltung streng systematisiert, wobei den Darstellungen jetzt ihr definitiver Platz im Kircheninnern zugewiesen wurde. Mit Recht ist die mittelbyzantinische Periode als die „liturgische“ bezeichnet worden (Dalton), denn die Strenge der Haltung wirkte von der Monumentalkunst her bis in die Erzeugnisse der Kunstindustrie nach. In den Mosaiken und Fresken verschwinden jetzt die hellenistisch inspirierten Hintergründe, ja es verschwinden sogar die Bodenstreifen. Die Gestalten werden in strenger Frontalität unmittelbar auf den Goldgrund gestellt, der in den Mosaiken den blauen Grund der altbyzantinischen Zeit abzulösen beginnt. Besonders die byzantinische Monumentalkunst des 12. Jahrhunderts zeichnet sich durch eine Strenge aus, die bis an die Grenze der Starrheit geht. Dazu kommt, daß in der Baukunst die Vielgestaltigkeit der Typen, wie sie die frühbyzantinische Zeit noch gekannt hatte, jetzt aufhört. An ihre Stelle tritt ein einheitlicher Bautypus, die Kreuzkuppelkirche, die in Konstantinopel wohl zuerst in der nur aus einer Beschreibung des Photios bekannten „Neá“, der „Neuen Kirche“ Basilios' I. Makedo, in Erscheinung tritt. Die Kreuzkuppelkirche zeigt im Grundriß ein sich dem Quadrat näherndes Rechteck, in das ein griechisches Kreuz hineingeschrieben ist. Über der Vierung erhebt sich die Kuppel auf hohem, mit Fenstern versehenen Mauerzylinder (Tambour); die Kreuzarme sind mit Tonnengewölben gedeckt, deren Stirnen, im Vierungsquadrat von vier Säulen oder Pfeilern gestützt, vier Tragebögen bilden, auf denen

die mit ihnen durch Pendentifs verbundene Kuppel ruht. Die viereckigen Raumteile in den Ecken des Grundrisses sind mit Kreuz- oder Tonnengewölben versehen, können auch von vier kleinen Kuppeln bekrönt sein, womit dann, besonders auf dem Balkan und in Rußland, wohin der Typus der Kreuzkuppelkirche von Byzanz weitergegeben wird, eine Gruppe von fünf Kuppeln über dem Kirchengebäude entsteht. Die Kreuzkuppelkirche und ihre Varianten beherrschen die gesamte mittelbyzantinische Baukunst, aus der die Basiliken, die übrigen Zentralbauten und die kreuzförmigen Kuppelkirchen verschwinden. Die abstrakte Ikonographie der mittelbyzantinischen „liturgischen“ Periode ist den Raumverhältnissen der Kreuzkuppelkirche vollkommen angepaßt. In diesen Verhältnissen bewährt sich das Wesen der byzantinischen Form, indem sie die starren Grenzen zu überwinden und sich diesen hieratischen Bildungen mitzuteilen weiß.

Wie der griechische Genius „im Innern“ der mittelbyzantinischen Welt weiterlebt, lassen u. a. die byzantinischen Bleisiegel mit metrischen Inschriften erkennen, die von der Mitte des 11. Jahrhunderts bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts nachzuweisen sind. Ein Abtsiegel des Klosters Daphni bei Athen, das dieser Zeit angehört, zeigt auf der Schauseite die Gottesmutter vom Typus der *Blacherniotissa* als Orantin mit dem Kinde (die „*Despoina ton Blachernon*“), während die Rückseite eine Inschrift trägt, die im jambischen Trimeter abgefaßt ist: *Sphragis proedru Paulu poimnes Daphniu*: „Dies ist des Abtes Paul von Daphni Siegel hier“³⁰. Der jambische Trimeter ist das Versmaß der griechischen Tragödie, dessen Rhythmus, im Theater am Abhang der Akropolis längst verstummt, auf den mittelbyzantinischen Mönchssiegeln weiterwirkt.

Aus der Katastrophe von 1204, nach der den Lateinern die Stadt, Griechenland und die Inseln überlassen werden mußten, gingen drei griechische Nachfolgestaaten hervor: das Kaiserreich Trapezunt, von einem Komnenen begründet, das sich bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts gehalten hat, das Despotat Epirus, wo die komnenische Nebenlinie der Angelos zur Herrschaft gelangte, und das Kaiserreich Nikäa. 1261 gelang es Michael Palaiologos, von Nikäa aus Konstantinopel wiederzugewinnen, das byzantinische Kaisertum, wenn auch in beschränktesten Grenzen, wiederherzustellen und diese seine Neugründung gegen Karl von Anjou, der das lateinische Kaiserreich erneuern wollte, zu behaupten. Jetzt kommt es zur letzten „spätbyzantinischen“ Phase der byzantinischen Welt, der „palaiologischen Renaissance“. „Seit der Wiederaufrichtung des Thrones von Konstantinopel (1261) erscheint das oströmische Reich als ein rein griechisches Gebilde, ein althellenisch gefärbtes Humanistenreich, und die deutlichsten Charakterzüge der byzantinischen Bildung und Literatur vom 13. bis 15. Jahrhundert sind die leidenschaftliche Hingabe an die kirchlichen Streitigkeiten (so der Streit der Hesychasten über das Wesen des Taborlichts: ob es erschaffen oder unerschaffen war) und das traumhafte Zurückleben in die große, ferne Blütezeit des Altertums“³¹. Nikephoras Gregoras, Gemistos Plethon, der gegen Ende seines fast hundertjährigen Lebens in Florenz zu den Mitgliedern der platonischen Akademie des Cosimo Medici gehörte, die Historiker Dukas, Georgios Phrantzes und Laonikos Chalkokondyles, „drei nach Bildung und Charakter sehr verschiedene Männer“, die „den heldenhaften Todeskampf des griechischen Kaisertums und das ungestüme Wachstum des jungen Osmanenreiches“ beschrieben haben³², gehören hierher. Russische Quellen über die Tätigkeit des „Griechen Theophanes“ in Nowgorod und Moskau um die Wende des 14. Jahrhunderts geben uns die

Möglichkeit, eine Künstlerpersönlichkeit der palaiologischen Renaissance näher zu beobachten. Die russischen Geistlichen der Zeit nennen ihn einen „Philosophen“ – dasselbe hat der spanische Maler und Schriftsteller Pacheco, der Schwiegervater des Velazquez, noch von dem Greco gesagt³³. Die palaiologische Renaissance behält den Bautypus der Kreuzkuppelkirche bei. Was sich jetzt noch einmal ändert, ist die Bild-darstellung. Die mittelbyzantinische liturgische Strenge wird aufgegeben, die hellenistischen Hintergründe werden wieder zur Geltung gebracht und nach altchristlich-frühbyzantinischen, wahrscheinlich aber auch nach antiken Vorbildern, die in Konstantinopel vorhanden waren, weiterentwickelt. Die Herrschaft der schönen Linie wird betont, ein natürliches, lebendiges Zusammenspiel der handelnden Personen in den Darstellungen verwirklicht. In einem Denkmal von hoher Vollendung, das uns aus der palaiologischen Renaissance der byzantinischen Kunst erhalten geblieben ist, dem Epitaphios von Thessalonich³⁴, jetzt im Byzantinischen Museum in Athen (Abb. 99), glaubt man in der milden Erhabenheit der göttlichen Liturgie, wo Christus, von Engeldiakonen bedient, den Aposteln das Brot und den Wein reicht, etwas vom Wesen des attischen Reliefs wiederzuerkennen.

DRITTES KAPITEL

DIE DENKMÄLER DER BYZANTINISCHEN KUNSTGESCHICHTE

1. Baukunst

Als Konstantin, der nach blutigem Thronstreit als Nachfolger seines Vaters Konstantins I. 337 zur Herrschaft gelangt war, um die Mitte des 4. Jahrhunderts Rom besuchte, erregte das Trajansforum das Staunen dieses sonst „unbeweglich starren, über jede Berührung mit der Welt erhabenen Kaisers“¹. „Er blieb wie angewurzelt stehen“, sagt ein zeitgenössischer Bericht, „als er zu diesem Bau kam, der einzigartig in der ganzen Welt und sichtbar durch die Zustimmung der Götter ausgezeichnet ist. Er ermaß den gigantischen Umfang des Ganzen, das kein Bericht zu schildern vermag und das Sterbliche nie wieder zustande bringen werden“². Konstantin äußerte, daß er das Pferd vom Reiterbildnis Trajans nachbilden lassen wolle. Darauf meinte der Perserprinz Hormisdas, der sich in seiner Begleitung befand, daß er dann diesem Pferd den gleichen Stall errichten müsse. Hormisdas soll selbst von den Bauten des Trajansforums einen so großen Eindruck empfangen haben, „daß er nur noch darüber sich befriedigt zeigte, daß auch hier die Menschen sterben müssen“³. Das Reich, das Trajan vor 250 Jahren gefestigt hatte, zu dem ganz Europa südlich und westlich des Rheins und der Donau, England, Kleinasien, Syrien, Ägypten und die Mittelmeerküste von Afrika gehörten, bestand immer noch. Konstantin hatte ihm eine neue Hauptstadt gegeben, die seinen Namen trug, und Bauten, die die neue Bestimmung hatten, dem christlichen Kult zu dienen, wurden überall in seinen Grenzen errichtet. Diese christliche Baukunst war zudem im Ansteigen begriffen, denn erst in der theodosianischen Zeit, in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, wurde die Reihe der großen christlichen Gründungsbauten beendet, und erst zweihundert Jahre nach Konstantin erhielt die Hauptkirche von Konstantinopel, die Hagia Sophia, ihre endgültige Gestalt. Justinian wollte das drückende Bewußtsein des Konstantin und seiner Nachfolger, denen die Denkmalskraft der großen Kaiser des 2. Jahrhunderts unerreichbar erschien, von sich abwälzen, und er hat dies auch in seiner Sophienkirche erreicht, die das Trajansforum überdauert hat. Nach Justinian aber mußte jeder Versuch, eine ähnliche Monumentalität mit äußeren Mitteln durchzusetzen, aufgegeben werden. Um so mehr mußte die mittel- und spätbyzantinische Baukunst daher von den Mitteln leben, die an den Maßstab des Gebäudes nicht gebunden sind, von der klaren Logik des Aufbaus, die dem Hauptzweck dient: der Erreichung allseitiger Harmonie in der inneren und äußeren Erscheinung. Dieser Wesenskern der antiken Architektur ist von der byzantinischen Baukunst bis zuletzt bewahrt worden, und sein Vorhandensein in ihren Werken verbindet diese ideell mit dem dorischen Tempel. Auf der Suche nach der Form für ihr Ideal des sich allseitig harmonisch darstellenden Baus haben später die großen Architekten der Renaissance auf das

Tonnenkreuz der byzantinischen Kreuzkuppelkirche zurückgegriffen, durch deren System der Grundriß der Peterskirche des Bramante und Michelangelo bestimmt ist.

Im Ausgangspunkt der Entwicklung der christlichen Baukunst stehen zwei Bautypen: Basilika und Rundbau. Sie treten nebeneinander auf, und jeder von ihnen dient seinem besonderen Zweck, die Basiliken dem Gottesdienst und der Predigt, die Rundbauten dem Begräbnis (Memorien) und dem Taufritual (Baptisterien). Die christlichen Basiliken gingen aus der Verwendung des Bautypus der antiken profanen Basilika für die Zwecke des christlichen Kultus hervor. Diese antiken profanen Basiliken waren geräumige Markthallen, in denen Volksversammlungen stattfanden, Recht gesprochen und rechtskräftige Geschäfte – so die Freilassung von Sklaven⁴ – abgeschlossen wurden. Der Bautypus war in den volkreichen Städten des hellenistischen Ostens, in den Residenzen der Diadochendynastien aufgekommen. „Die Könige bauten sie, und dankbar haftete diese Tatsache im Namen, der gewiß nichts anderes als königliche Halle bedeutet“⁵. Die christliche Kirche hat dann später, den Typus der hellenistischen Basilika für ihren Kultzweck benutzend, den König Christus an Stelle des Landesfürsten zum Herrn der Basilika gemacht.

Die Basiliken entstanden, indem man öffentliche Plätze überdachte, auf denen Marktverkehr und Rechtsprechung stattfanden. Das Balkendach wurde wie in der Cella der Tempel durch innere Säulenstellungen gestützt. Zur besseren Belichtung erhöhte man das Dach zwischen diesen Säulenstellungen und stützte es auf Hochwände, die mit Fenstern versehen wurden. Die „ägyptischen Säle“, die in der Baukunst des Hellenismus in Nachahmung der Belichtungseinrichtung in den ägyptischen Tempeln (sie ist 1926 durch Ausgrabungen bei der Stufenpyramide von Sakkara schon in Bauten der dritten Dynastie nachgewiesen worden) Verbreitung gefunden hatten, gaben hierzu das Vorbild ab. Im großen Säulensaal des Amonstempels von Karnak, der im Neuen Reich zur Zeit der mächtigen Könige der 19. Dynastie, Sethos' I. und Ramses' II., entstand, ist die von 16 Säulenreihen getragene Decke in der Mitte erhöht. Die Hochwände, die, den Saal überragend, diesen erhöhten Teil der Decke tragen, sind mit großen Fenstern versehen, die zusammen mit ihren steinernen Fenstergittern noch erhalten sind. Diese Hochwände, wie man sie in Karnak sieht, entsprechen denen des Mittelschiffs der Basiliken und dem Lichtgaden unserer mittelalterlichen Dome. An Stelle der Balkendecke der Basiliken hat der Tempel von Karnak eine Bedachung aus Steinplatten. Um diese zu stützen, sind in Karnak in das Mittelschiff des großen Säulensaales zwei Reihen Säulen hineingestellt, die fast anderthalbmal so hoch sind wie die Säulen in den Seitenschiffen, von denen sie auch durch andere, den räumlichen Verhältnissen des Mittelschiffs angepaßte Kapitellformen unterschieden sind. Das beste Beispiel einer hellenistischen Basilika aus dem Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. hat sich in Pompeji erhalten. Ihr Befund läßt erkennen, daß „bei einem idealen Wiederaufbau das Gebäude die innere Struktur einer christlichen Basilika zeigen würde“⁶. Seit dem Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. sind auf dem römischen Forum mehrere Basiliken errichtet worden⁷. Um 200 n. Chr. entstand die *Basilica Ulpia* des Trajansforums in Rom, deren eine große Apsis aufweisender Grundriß auf den Fragmenten des antiken Marmorplans der Stadt erhalten ist⁸. Als „*Basilica nova*“ erbaute Maxentius (gest. 312 n. Chr.) in Rom die zum großen Teil noch vorhandene mächtige Basilika, die durch Senatsbeschluß in *Basilica Constantini*

oder *Constantiniana*⁹ umbenannt wurde. Die Konstantinsbasilika ist baugeschichtlich von großem Interesse, vor allem durch das hier erhaltene Wölbungssystem. Über die Art der Bedachung der anderen Basiliken, auch der von Pompeji, können nur Mutmaßungen geäußert werden. Es dürfte aber schon früh in vielen Fällen das Balkendach durch Wölbung ersetzt worden und damit in der antiken Architekturgeschichte schon vor der Errichtung der Konstantinsbasilika das Problem vorweggenommen worden sein, daß die mittelalterliche Baukunst des Abendlandes ebenso beherrscht wie die Baukunst von Byzanz: die Einwölbung der Basilika. In der Konstantinsbasilika¹⁰ sind die Seitenschiffe mit Tonnengewölben versehen, deren Achsen im rechten Winkel zur Hauptachse des Gebäudes liegen, so daß erst die Durchgänge, die in den Wänden der diese bis zum Scheitel 24,50 m hohen Tonnen tragenden Kammern angebracht sind, die Seitenschiffe als solche schaffen. Das überhöhte, 25 m breite und 35 m hohe Mittelschiff war mit Kreuzgewölben versehen, von denen die Gewölbeansätze erhalten sind. Am Außenbau der Konstantinsbasilika sind Strebebögen und Strebepfeiler zu sehen, die die Aufgabe haben, die Last des mittleren Kreuzgewölbes aufzufangen, und in denen das Strebewerk der gotischen Kathedralen vorgebildet ist, mit dem Unterschied, daß die Strebepfeiler hier nicht außerhalb des Baues stehen, sondern in ihn mit einbezogen werden, indem sie nichts anderes als die hochgeführten Wände der die Tonnengewölbe tragenden Kammern sind. Der Ostwand der Konstantinsbasilika war eine Vorhalle vorgelegt, aus der man durch drei Türen ins Innere gelangen konnte. In der dem Eingang gegenüberliegenden Westwand war eine Apsis angebracht. Eine zweite Apsis in der Nordwand steht wahrscheinlich mit der Verlegung des Eingangs von der Ost- nach der Südwand im Zusammenhang. Außer den Resten seiner antiken profanen Basiliken hat Rom noch einen vorchristlichen basilikalischen Kultbau bewahrt in einem Denkmal ungewöhnlicher, bisher einziger Art. Es ist die unterirdische „pythagoräische“ Basilika bei Porta Maggiore, die 1917 entdeckt wurde und die ganz aus dem Tuffboden vulkanischen Ursprungs geteufelt ist, der die Ewige Stadt trägt. Die Anlage zeigt eine dreischiffige tonnengewölbte Pfeilerbasilika mit Atrium und Apsis. Die seltsame Übereinstimmung mit dem Typus christlicher Kirchenanlagen wird vervollständigt durch die Spuren eines Thronsessels in der Apsis, an der Stelle, wo in den christlichen Kirchen der Synthronos des Bischofs steht. Die drei Schiffe sind von gleicher Höhe (8 m) und Länge (12 m) und durch sechs Arkadenpfeiler (drei auf jeder Seite) voneinander getrennt. Die Wandflächen, Pfeiler und Wölbungen sind mit einem figürlichen Stuckdekor überzogen, der zu den schönsten Stuckarbeiten gehört, die in Rom und überhaupt aus dem Altertum erhalten sind und nur in der frühen Kaiserzeit entstanden sein können. Unter den Darstellungen fällt an sichtbarer Stelle, in der Apsis, der leukadische Sprung der Sappho auf¹¹. „In den Tod gehn ist ein Leid; so hat die Gottheit uns verurteilt. In den Tod gingen sie selber sonst, wenn es schön wär', in den Tod gehn.“ Aber die Unbekannten, die auf der Suche nach dem Unbekannten hier einen Kult verrichteten, dessen Sinn wir nicht kennen – der Name „pythagoräische Basilika“ beruht auf einem vorläufigen Deutungsversuch – wollten sich mit diesen entsagenden Worten der Sappho nicht bescheiden. Wie in den übrigen antiken Mysterien war auch hier die Unsterblichkeit das Ziel. In diesen, gegenwärtig durch sickern des Wasser gefährdeten unterirdischen Räumen, umgeben von den schweigenden Symbolen an ihren Wänden, empfindet man

dies deutlich: *spes illorum immortalitate plena est*. Die unterirdische „pythagoräische“ Basilika bei Porta Maggiore ist architekturgeschichtlich ebenso wie religionsgeschichtlich von Bedeutung. Zunächst weil durch sie der Beweis erbracht wird, daß nicht nur die Christen, sondern auch die Angehörigen der anderen Mysterienkulte den hellenistischen Bautypus der Basilika für ihre Versammlungsgebäude benutzt haben¹². Dann, weil hier der Typus der tonnengewölbten Pfeilerbasilika, von der man bisher annahm, daß sie frühestens im 4. Jahrhundert n. Chr. in der kirchlichen Baukunst Kleinasiens entstanden sei¹³, in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. in Rom nachgewiesen werden kann. Aus dem Felsen geteufte Kultanlagen sind immer in Nachbildung oberirdisch vorhandener Bautypen entstanden. So wird u. a. in den „Säulenkirchen“ von Kappadokien die byzantinische Kreuzkuppelkirche mit allen Einzelheiten ihrer Konstruktion im gewachsenen Felsen nachgebildet. Es sind überdies unter den außerhalb Roms befindlichen Resten antiker profaner Basiliken bereits seit einiger Zeit Pfeilerbasiliken bekanntgeworden, allerdings ohne daß über die Form ihrer Bedachung sichere Auskunft gegeben werden kann¹⁴. Die Konstantinsbasilika wird aber gewiß nicht die erste profane Basilika gewesen sein, bei der die Wölbung zur Anwendung gekommen ist. Die in den christlichen Katakomben erhaltenen Kulträume sind kapellenartige Kammern (*cellae cimiteriales*). Die bisher älteste bekannte oberirdische christliche Kultanlage in Dura-Europos am mittleren Euphrat, die vor 256 entstand (nach erhaltener Inschrift scheint ihre Einrichtung durch Umbau des privaten Wohnhauses eines Dositheos 232 n. Chr. erfolgt zu sein), besteht aus zwei viereckigen Sälen. Über die Gestalt der christlichen Kirchen, die vor dem Frieden der Kirche nach dem Bericht des Laktanz vorhanden gewesen sind (vgl. S. 26), ist nichts Näheres bekannt, doch wird das Vorhandensein der christlichen Basiliken spätestens im 3. Jahrhundert n. Chr. vorauszusetzen sein. Nach dem Frieden der Kirche sind überall in der von Konstantin und seinen Nachfolgern beherrschten Oikumene und seit der Zeit um 500 auch in den germanischen Reichen der Goten, Vandalen und Franken christliche Basiliken entstanden, von denen wir eine große Zahl kennen. Ihre Vielgestaltigkeit ist durch regionale Unterschiede bestimmt, die dahin zu verstehen sind, daß einerseits, wie z. B. in Syrien, sehr alte, vom Hellenismus zeitweilig zurückgedrängte lokale Bauformen sich geltend machen, andererseits Unterschiede in der Liturgie, die sich an verschiedenen Orten in verschiedenen Fassungen herausarbeitet, für die Gestalt des Baus maßgebend sein können. In der Hauptsache sind zwei Typen zu unterscheiden: der hellenistische Typus der Säulenbasilika, in der die Hochwände des Mittelschiffs von Säulen getragen werden, die Architravverbindung oder Rundbogenverbindung zeigen (die Rundbogenverbindung von Säulen, als deren frühestes Beispiel das Peristyl des Diokletianspalastes in Spalato gemeinhin gilt, ist bereits in den Peristylen pompejanischer Häuser nachzuweisen) und die mit hölzernem Dachstuhl versehen ist – und der orientalische Typus, bei dem an die Stelle der Säulen Pfeiler treten, die oft durch sehr weite Bogenspannungen miteinander verbunden werden. Die orientalischen Basiliken werden wie die hellenistischen mit einem hölzernen Dachstuhl ausgestattet. Sie werden aber auch stellenweise mit Steinplatten gedeckt, wozu ein besonderes Querbogensystem angebracht wurde, oder endlich mit Gewölben versehen (Grundr. 4). Aus liturgischen Gründen kamen in Syrien die sogenannten Pastophorien auf, zwei Nebenapsiden, die die Hauptapsis flankieren und von denen die südliche Prothesis den Tisch enthält, auf dem

die heiligen Gaben vorbereitet werden, während die nördliche Nebenapsis als Diakonikon für den Aufenthalt der Diakonen während des Gottesdienstes und für die Aufbewahrung der Kultgeräte und Gewänder dient. Die Pastophorien werden mit dem Typus der hellenistischen Basiliken (so in S. Giovanni Evangelista und S. Apollinare in Classe in Ravenna) ebenso verbunden wie mit dem der orientalischen. Ebenfalls in Syrien kommt ein Bautypus auf, in dem die Hauptapsis und die Nebenapsiden in den viereckigen Grundriß des Gebäudes einbezogen werden, das auf diese Art gegen Osten einen geradlinigen Abschluß erhält (Grundr. 3). Die Hauptapsis der Basiliken wird nach Osten orientiert; doch kommen Abweichungen von dieser Regel vor, zu denen die Peterskirche in Rom gehört. Beide Typen der Basilika können mit einem von Hallengängen umgebenen Vorhof, dem Atrium, versehen sein, sie können mit Emporen ausgestattet werden (unter den Basiliken von Rom haben nur zwei, S. Agnese und S. Lorenzo fuori le mura, Emporen), ebenso mit Querschiffen, für deren Auftreten es indes keine Regel gibt¹⁵. Eine Gruppe von Basiliken ist dadurch besonders gekennzeichnet, daß hier der Altarraum die Kleeblattform eines Trikonchos annimmt. Zu ihr gehören die Kirchen der beiden großen koptischen Klöster bei Sohâg (Oberägypten), die des weißen Klosters, Der *Abu Schenuda*, aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, und des roten Klosters, Der *Abu Bschai*, wo die Anlage des weißen Klosters nachgebildet worden ist¹⁶. Das altchristliche Trichorum wurde von der mittelalterlichen Baukunst des Abendlandes weitergebildet¹⁷. In der mittelbyzantinischen Architektur tritt es auf dem Athos und im Zusammenhang hiermit auch in den Balkanländern, in Serbien und in Rumänien, auf.

Während die altchristlichen Basiliken des Abendlandes Ziegelbauten sind und in Konstantinopel ein Mauerverband bevorzugt wird, den die Baukunst des römischen Reiches bereits kennt und der aus regelmäßig abwechselnden Schichten von Ziegeln und Haustein besteht, entwickelt sich in Kleinasien und in Syrien eine massive Hausteinarbeit, die besonders in der letztgenannten Provinz von auffälliger Eigenart ist. Im Zusammenhang mit sehr alten einheimischen Bauformen kommen hier an den Kirchen Fassaden zustande, in denen breite Portalnischen von zwei massiven Türmen flankiert werden, und entwickelt sich eine eigenartige, machtvoll gebildete Bauplastik, besonders auch an den Apsiden, mit stark hervortretenden Sockeln und Gesimsen, Halbsäulenstellungen und die Flächen teilenden Wulstbändern. Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Überreste dieser Steinkirchen in den Ruinenstädten der Wüste des syrischen Hinterlandes für die Kunstgeschichte neu entdeckt wurden, ist ein genetischer Zusammenhang zwischen der romanischen Baukunst des Abendlandes und der altchristlichen monumentalen Hausteinarbeit Syriens festgestellt worden¹⁸. Für den Übergang der letzteren nach Europa sind von Bedeutung der Diokletianspalast von Spalato (um 300 n. Chr.¹⁹) und das Grabmal des Theoderich in Ravenna (um 500 n. Chr.), das, mit Ausnahme des großen Kuppelsteins mit seinen Henkelhörnern, der ohne Beispiel ist, ein Werk der Steinarchitektur des hellenistischen Ostens darstellt²⁰.

In Konstantinopel sind, neben den 1912 durch Grabung festgestellten Fundamenten der ihnen gleichzeitigen Kirche S. Maria Chalkopratia, die Reste einer einzigen Basilika erhalten geblieben, die noch der theodosianischen Zeit angehört: der Basilika des 463 zu Ehren Johannes des Täufers von dem Patrizier Studios (der 454 unter der Regie-

rung Markians Konsul war) begründeten Studiosklosters (Abb. 7; Grundr. 1). Diese schon von den alten Reisenden, Gyllius, Gerlach, Choiseul-Gouffier und seinem Gefolge, in dem sich Fauvel befand, mit Recht bewunderte Studiosbasilika gehört zu den wenigen Denkmälern ihrer Art, deren ursprüngliche Schönheit, ungeachtet des schon früh eingetretenen Ruins, unzerstörbar geblieben ist. Vom Atrium sind nur noch Spuren erhalten. Durch eine Vorhalle, deren Fassade ein hervorragendes Beispiel theodosianischer, im ganzen noch antik bestimmter Gebälk- und Kapitellbildung (Abb. 4b) bewahrt hat (die einzelnen Akanthusblätter der korinthischen Kapitelle sind hier durch das Spitzenwerk der durchbrochenen und gezackten Technik bereits stark verändert²¹), gelangt man in eine dreischiffige Basilika, deren nur wenig gestreckter Grundriß sich dem Quadrat nähert. Hier tragen prachtvolle grüne, schwarz gesprenkelte massive Marmorsäulen²² mit weißen Kapitellen und ebensolchen Basen einen weißen Marmorarchitrav, über dem sich Emporen befanden. Kapitelle und Architrav sind schwer verstümmelt, aber der Zusammenklang der Farben ist unzerstörbar in seiner leuchtenden Schönheit²³. Der Wandbelag ist verschwunden, doch in den Fensterlaibungen sind noch weiße Marmorrahmen, die ihrer Form folgen, vorhanden. Der Fußboden besteht aus einem farbigen Marmor mosaik von gedrängter dekorativer Fülle und großer Feinheit der Ausführung, deren satte, freudige Farbnuancen das Auge gefangen nehmen: „Der Boden ist mit lauter buntem, von Vögeln und anderen Tieren gezierten Marmel auff das schönste gepflästert²⁴.“ Die Studiosbasilika ist mit einer weiträumigen Apsis versehen, die außen polygonal gestaltet ist.

Die fünfschiffige Demetriusbasilika von Thessalonich (Abb. 3; Grundr. 2), die seit dem Brande von 1917 Ruine ist, wurde 412 gegründet. Um die Mitte des 7. Jahrhunderts ist sie nach einem großen Feuer vollständig erneuert worden und kann daher als der byzantinischen Architektur zugehörig betrachtet werden. Von der theodosianischen Studiosbasilika ist sie sehr verschieden. Der Grundriß ist lang gestreckt, mit einer Apsis versehen, ein Querschiff ist vorhanden. Im Mittelschiff tritt – wohl als das früheste erhaltene Beispiel auf europäischem Boden – Stützenwechsel auf. Je vier Säulen in der Mitte der Arkadenreihe und je drei Säulen zum Altarraum und zur Eingangswand hin sind zwischen Pfeiler gestellt. Die Säulen sind Spolien von verschiedener Länge, daher auf Sockel von ungleicher Höhe gesetzt. Von den Kapitellen (Abb. 4c) zeigen die meisten ein stark reduziertes Kompositkapitell, andere eine Kombination des Korbkapitells mit dem Adlerkapitell²⁵. Die Säulen sind durch Bogenstellung miteinander verbunden. Im Emporengeschoß ist der Stützenwechsel wiederholt²⁶. Die doppelten Seitenschiffe sind unschön, weil über den äußeren Seitenschiffen niedrige, gedrückt wirkende Emporen angebracht sind. Die schwächlichen kleinen Säulen, die sie tragen und die über nichtigen flachen Kapitellen durch Rundbogen verbunden sind, stehen in auffälligem Mißverhältnis zu den großen des Mittelschiffes. Der Marmordekor des letzteren entspricht im Wechsel seiner farbigen Platten dem der Hagia Sophia in Konstantinopel. Wie dort fallen auch hier die schönen, in *opus sectile* ausgeführten ornamentalen Felder auf, die über den Arkadenwickeln eingelassen sind. Wandmosaik von außerordentlich hellfarbiger, bunter Wirkung waren an einigen Stellen des Mittelschiffes eingelassen. Die Hochwandstreifen unter den niedrigen Emporen der Seitenschiffe scheinen ganz mit solchen Mosaiken bedeckt gewesen zu sein, wodurch der Kontrast der kleinlichen und engen Seiten-

schiffe zu dem breiten Mittelschiff gemildert wurde. Gegenüber der Studiosbasilika in Konstantinopel, die die Blüte des konstantinisch-theodosianischen Stils vertritt, kann die andersgeartete Demetriusbasilika von Thessalonich als das Paradigma einer frühbyzantinischen Basilika gelten.

Obleich die größte aller erhaltenen frühchristlichen Rundkirchen sich in Rom befindet (S. Stefano Rotondo²⁷), wo auch in dem Zentralbau Sta. Costanza, der Grabstätte einer Tochter Konstantins des Großen, ein typischer altchristlicher Memorienbau erhalten blieb²⁸, ist doch im Osten, von wo die Kuppel als Bauform nach Europa kam, zuerst begonnen worden, den Kuppelbau über den Zweck der Memorien hinaus zum christlichen Kirchenraum zu entwickeln. In Syrien ist die große Kirche von Antiochia, die Konstantin nach Eusebios 331 errichtete, ein Oktogon und die in Palästina von seiner Mutter Helena errichtete Kirche auf dem Ölberge ebenfalls ein Zentralbau gewesen. Die Kirchen von Esra und von Bosra, aus dem 2. Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts, sind Zentralbauten, bei denen, wie schon in S. Costanza, der Kuppelraum von einem Umgang umgeben ist. Eine Anzahl altchristlicher Zentralbauten ist aus Kleinasien bekannt. In der 29. Predigt Gregors von Nazianz, die vom Tode seines Vaters handelt, wird ein Kirchengebäude von achteckiger Form erwähnt, das dieser errichtet hatte. Es war aus Haustein erbaut und hatte einen den zentralen Kuppelraum umgebenden Umgang, über dem sich Emporen befanden. Die Kirche der Heiligen Sergios und Bakchos in Konstantinopel, deren friesartige monumentale Stifterinschrift Justinian und Theodora nennt, gehört demselben Typus an, ebenso wie San Vitale in Ravenna, wo im Altarraum dieselben Personen als Donatoren der Kirche im Bilde erscheinen. San Vitale wird oft zu Unrecht als das Vorbild der Pfalzkapelle von Aachen betrachtet. San Vitale, Sergios und Bakchos und Aachen gehören zu derselben Baugruppe der Zentralbauten mit Umgang und Emporen, wie sie aus Kleinasien und Syrien, aber auch aus Italien (S. Lorenzo in Mailand) bekannt sind. Der Typus war schon früh, noch vor der fränkischen Herrschaft, aus dem Osten nach der Gallia christiana übertragen worden, und Odo von Metz, der die Pfalzkapelle für Karl den Großen errichtete, hat einen im Lande vorhandenen Bautypus für sein Werk benutzt. Das Oktogon von Hierapolis (Phrygien) weist ein Wölbungssystem über dem Umgang auf, das dem des Emporengeschosses der Pfalzkapelle von Aachen entspricht²⁹. Die von den französischen Antiquaren des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnte, 1761 untergegangene Daurade von Toulouse, die Gregor von Tours 584 als Kirche der Gottesmutter nennt, war ein wahrscheinlich von dem Westgotenkönig Theoderich erbautes Ziegeldekagon, in dessen Innerm die Wände mit auf Marmorsäulen ruhenden Arkaden und mit Mosaiken geschmückt waren³⁰.

Die Entwicklung des christlichen Kultbaus blieb bei der gesonderten Benutzung der Typen der Basilika und des Zentralbaus nicht stehen. In der Kuppel hatte der Osten die Bauform erkannt, die der Verwirklichung seiner immanenten kultischen Idee am vollkommensten entsprach. Seit dem 5. Jahrhundert wurde die Kuppel zur Ausgestaltung der Basilika herangezogen. Es entstanden Kuppelbasiliken, in denen über dem tonnen gewölbten Mittelschiff, das von ebensolchen Seitenschiffen begleitet ist, die Kuppel erscheint, bis dann in der Hagia Sophia die endgültige Verschmelzung von Längsbau und Zentralbau zustande kommt. Kuppelbasiliken sind sowohl im Osten als auch im Westen erhalten geblieben³¹, und die Kaiserdomen am Rhein stehen noch unter der Nachwirkung

ihrer Idee. Doch ist die griechische Kirche von einem besonderen Wunsch beseelt gewesen, für ihren Kultzweck die Kuppel zu besitzen, und die Raumwirkung, die durch die Kuppel ermöglicht wird, ist nur von der byzantinischen Architektur voll ausgenutzt worden. Die Kuppel³² ist als primitive Zweckform im holzarmen Orient uralte und im ägyptischen Alten Reich³³ und in der Frühzeit Mesopotamiens ebenso nachzuweisen wie an modernen persischen Wohnhäusern³⁴. Assyrische Reliefs zeigen, daß sie schon früh aus diesen primitiven Anfängen zu monumentaler Wirkung gesteigert worden ist, deren sich dann später die achämenidische und sasanidische Baukunst bedient hat. Nachdem die griechischen Architekten des Hellenismus in den ersten Jahrhunderten vor Beginn der Zeitrechnung sie im Osten kennengelernt hatten, erfuhr die Kuppel jene Ausgestaltung, in der die europäische Baukunst sie seither besitzt. Zunächst kam der Bautypus auf, den man vom römischen Pantheon her kennt, und bei dem die Kuppel über einem Mauerrand lagert, in dessen Dichte Nischen vertieft sind. Er fand die weiteste Verbreitung (S. Gereon in Köln). Ein weiterer Schritt wurde damit getan, daß man die Nischen aus dem Baukörper nach außen hervortreten ließ (im Asklepieion von Pergamon vorgebildet³⁵, in der Minerva Medica, dem Nymphäum der horti Liciniani in Rom weiter entwickelt). Endlich vereinigen sich diese Nischen zu einem Umgang, der sich vor den zentralen Kuppelraum legt. Dieser wird gleichzeitig zu einem Oktogon umgestaltet, dessen Seiten sich in Halbrunden ausbuchten, die apsidal gewölbt werden und deren Rund sich mit Säulenstellungen gegen den Umgang öffnet. Das Nymphäum an der Piazza d'Oro der Hadriansvilla in Tivoli zeigt diesen Grundriß (Grundr. 6). Er muß im hellenistischen Osten verbreitet gewesen sein und ist von Hadrian, der in Tivoli die verschiedenen Bautypen seines Reiches sammelte, so wie er sie von seinen Reisen her kannte, in Nachahmung vorhandener Denkmäler angeordnet worden. Eine dem des Nymphäums in Tivoli nah verwandte Gestalt weist die Kirche San Lorenzo in Mailand auf, die in der konstantinischen Zeit um die Mitte des 4. Jahrhunderts errichtet worden ist³⁶ (vom alten Kern Umfassungsmauern bis zur Höhe der Fenster einschließlich erhalten). Derselbe Grundriß liegt auch San Vitale in Ravenna zugrunde, wo er in späterer Zeit gedrängter erscheint. Der Plan der Hagia Sophia in Konstantinopel ist ihm verwandt. Als Kuppelraum mit Umgang können auch die Kirchen des mittelbyzantinischen Achtstützensystems aufgefaßt werden (Abb. 10; Grundr. 9). Die Kuppel war jetzt im Osten unverrückbar im Zentrum des Kultraumes befestigt. Ihre Verbindung mit einem quadratischen Grundriß erfolgte durch Pendentifs (sphärische Dreiecke; Hagia Sophia in Konstantinopel) oder durch Trompen (sphärische Nischen; Martorana in Palermo). Über einem polygonalen Grundriß kam sie als Schirmkuppel zustande, wobei die einzelnen Seiten des Polygons über dem Kuppelrand in sphärischer Krümmung ansteigen und unter zunehmender Schmälerung und Zuspitzung ihrer Flächen einem Scheitelpunkt zustreben, in dem sie sich vereinigen (Sergios- und Bakchoskirche in Konstantinopel). Oder sie kann als Kalotte mit dem polygonalen Grundriß durch Trompen verbunden werden (San Vitale in Ravenna [Grundr. 11]). Die Pendentifkuppel (deren frühestes Beispiel in Ägypten an einem Ziegelbau des Alten Reiches festgestellt wurde) ist in Byzanz die Regel gewesen (vorher als Kugelgewölbe im Grabmal der Galla Placidia in Ravenna). Nach byzantinischem Vorbild hat sie Brunelleschi als erster in der Renaissancearchitektur in der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz

angewandt, und Bramante und Michelangelo haben die Kuppel der Peterskirche nach ihrem Prinzip gestaltet. Die Trompenkuppel kommt in Byzanz in Ausnahmefällen, so bei den Kirchen des mittelbyzantinischen Achtstützensystems vor. Sie ist in der persischen Baukunst die Regel gewesen und wahrscheinlich überhaupt in dieser aufgekommen. Von Iran aus hat sie sich nach Osten bis nach Chinesisch-Turkistan verbreitet, wo ihre Nachbildung in den frühmittelalterlichen Höhlentempeln ein Zeichen iranischen Einflusses ist³⁷. Nach Westen ist die persische Trompenkuppel von den Arabern verbreitet worden. Die kuppelgewölbten normannischen Kirchen in Sizilien zeigen sie durchgängig, unter ihnen die Martorana in Palermo in besonders schönen Proportionen. Die persische Trompe ist auch in den Kaiserdomen am Rhein zu sehen, wo die Kuppeln über den Vierungen mit Hilfe dieser Konstruktion dem Quadrat des Grundrisses verbunden werden. Auch St. Aposteln in Köln hat eine Trompenkuppel von monumentaler Wirkung. Hier wird eine polygonale Schirmkuppel (Klostergewölbe) mit dem quadratischen Grundriß durch Trompen (Treppenbogen) verbunden. Die romanische Baukunst der Rheinlande strebte dem Zentralbau zu, ohne ihn endgültig durchzusetzen. Hierzu lag keine zwingende Notwendigkeit vor, am Rhein ebensowenig wie sonst im Abendlande. Die Herrschaft der Kuppel in der byzantinischen Baukunst kann nur aus dem besonderen Wesen der griechischen Kirche, ihrer Vorstellungswelt und ihres Kultus, erklärt werden.

Die Legende berichtet, daß die Sendboten, die der Varangerfürst Vladimir von Rußland aus Kiew in Glaubenssachen nach Konstantinopel geschickt hatte, nach ihrer Rückkehr erklärt haben sollen, sie hätten beim Gottesdienst in der Hagia Sophia nicht gewußt, ob sie sich auf Erden oder im Himmel befänden. „Die Kirche ist der Himmel auf Erden, der himmlische Gott lebt und regt sich in ihr“, schreibt der Patriarch Germanos in seiner Kirchengeschichte³⁸. „Ein unnachahmliches Werk und wahrhaftig die Himmelskuppel auf Erden“ nennt im 12. Jahrhundert Niketas Akominatos, der Bruder des Michael Akominatos, die Hagia Sophia in Konstantinopel³⁹ mit ihrem Kuppelwunder. Der griechischen Welt war ein besonderer Zugang zum Christentum in ihren alten Mysterien gegeben. Die orientalischen Mysterien, diesen verwandt, kamen später hinzu, und ihr Inhalt verallgemeinerte sich in der Spätantike, so daß alle Völker der Oikumene, auch die im Abendlande, an ihnen mehr oder weniger teilhatten. Aber im Griechentum war der Sinn der eleusinischen und der bakchisch-orphischen Geheimkulte zutiefst verankert. Alle Mysterien, die griechischen wie die orientalischen, hatten einen Zweck: Identifizierung mit der Gottheit, zum Zweck der Erlangung der Unsterblichkeit⁴⁰. Das waren Dinge, die der griechische Götterglaube, die Staatsreligion, ausschloß, solange sie bestand. Der Olymp war den Sterblichen verwehrt, wenn auch Herakles von Hebe himmelein geführt und Ganymed vom Adler emporgetragen worden waren, und die Unsterblichkeit wurde Menschen nicht zuteil. Obgleich in ihrem Besitz, hatten die Götter als solche selbst kein gesichertes Dasein, weil hinter allem unnahbar und unerkennbar das Schicksal stand. „Der Mysterientempel von Eleusis hatte eine vom Peripteraltempel grundsätzlich abweichende Gestalt⁴¹.“ Daß Solon dennoch die eleusinische Feier, mit der sich die bakchisch-orphische später vereinigte, unter die attischen Staatskulte aufgenommen hat, wird immer erstaunlich bleiben in der Geschichte des erstaunlichsten aller Völker.

„Der Zusammenhang des byzantinischen Gottesdienstes mit den antiken Mysterien steht . . . außer Zweifel“⁴². Bei den Vorgängen, die sich innerhalb der Mysterienkulte abspielten, trat das gottesdienstliche Moment, Verehrung und Dienst, zurück gegenüber dem Schauen des Göttlichen und dem Einswerden mit ihm: die *Epoptheia*. Das Drama der Gottheit mit erlebend, dessen Vorgang in der Todesüberwindung bestand, hatten die Mysten an dieser teil⁴³. Dieses Miterleben göttlicher Leidensvorgänge und Triumphe hat der griechische Gottesdienst von Byzanz mit einer suggestiven Kraft vermittelt, die noch in direkter Linie von den Mysterienkulten herkam, und die erst später aus dem unmittelbar empfundenen Vorgang in abstrakte symbolische Formen übergegangen ist⁴⁴. Chrysostomos nennt den Gottesdienst ein *theatron aplaston kai pneumatikon* – ein Schauspiel an sich, ohne Maske und Kothurn⁴⁵. Liutprand von Cremona, der Gesandte Ottos des Großen am Hofe von Byzanz, ist unzufrieden damit, daß an den großen Festtagen der Gottesdienst in der Hagia Sophia den Vorgängen der Mysterienbühne gleicht. Wie verschieden sich dieser byzantinische Gottesdienst von allem kultlichen Geschehen im Abendlande dargestellt haben muß, ermißt man, wenn man sich daran erinnert, daß Liutprand, ein Bischof der abendländischen Kirche, der Bischof von Cremona war. Wenn das Betreten der Kirche Einlaß bedeutete in ein ewiges himmlisches Reich, so war in der Kirche der Kuppelraum der Ort, wo der Allerhöchste sich in eigener Person befand. In der justinianischen Sophienkirche strahlte im Mosaik der großen Kuppel auf blauem gestirnten Grunde ein großes, mit Juwelen mystisch geschmücktes Kreuz (so auch in der Kuppel des Grabmals der Galla Placidia in Ravenna: *O crux splendor cunctis astris*). In der mittelbyzantinischen Zeit war im Scheitel der Kuppel der apokalyptische Pantokrator (Apokal. 1,8) in riesigem Bilde zu sehen, mit den greisenhaften Zügen des „Alten der Tage“ (Dan. 7,9), die zwei ersten Personen der Dreifaltigkeit in sich vereinigend: Christus in seiner Dauergestalt. Den Pantokrator, dessen in den antiken Philosophenmantel gehüllter rechter Arm segnend erhoben ist, umgeben in juwelenbestickten Paradegewändern vier Erzengel, die „über den vier Ecken der Erde stehen“ (Apokal. 7,1) und die Anführer der himmlischen Heerscharen sind. Im Tambour der Kuppel erscheinen die Apostel und die Propheten – und an den vier sphärischen Mauerdreiecken, den Pendentifs, die die Kuppel mit dem Kirchengebäude verbinden, die vier Evangelisten, deren göttlich inspirierte Niederschrift den Himmel mit der Erde vereinigt. Vom Altarraum her beginnt die heilige Handlung sich zu vollziehen. Einer ihrer Höhepunkte ist der den freiwilligen Leidensgang Christi darstellende „große Einzug“ mit den heiligen Gaben, von der Prothesis durch den Kuppelraum nach dem Altar. Während sich „das große, unfaßbare und unerforschliche Geheimnis der Ökonomie des Sohnes Gottes“ (Maximus Confessor) im Verlauf des Zelebrierens und der Kommunion den Gläubigen mitteilt (während der Wandlung bewegt der Priester den Äer, die Decke über den Gefäßen, und bezeichnet damit die Anwesenheit des Heiligen Geistes⁴⁶) und der Weihrauch, dessen Duft ein Symbol der göttlichen Seligkeit ist, nach oben steigt, senkt sich in der Empfindung aller aus der Kuppelzone eine unermeßliche feierliche Bestätigung von dem Pantokrator her auf das heilige Tun herab. Die antike Vorstellung, daß der Tempel das Haus des Gottes sei, wirkt in den Pantokratordarstellungen im Scheitel der Kuppel deutlich nach. Der Kuppelraum ist die Wohnung Gottes, der Ort, wo sich der Allerhöchste regt⁴⁷.

In der Vorstellungswelt der griechischen Kirche war auf diese Art die Kuppel an die zentrale Stelle des Kirchengebäudes gerückt, dorthin, wo die von der byzantinischen Form bestimmte, auf die gleichmäßige Erscheinung des Ganzen gerichtete Absicht der Baumeister sie ihrerseits haben wollte. Kultus und Kunst, beide vom griechischen Volkstum von Byzanz getragen, vereinigen sich hier, wobei die Kuppel das Siegel ist. Durch die Hinzufügung der Kuppel wurde die altchristliche Basilika zur byzantinischen Kirche umgestaltet, ein baugeschichtlicher Vorgang, der von allem, was gleichzeitig im Abendlande geschah, grundsätzlich verschieden ist. Der an zentraler Stelle über dem Kircheninneren sich erhebende Kuppelraum besitzt in den byzantinischen Denkmälern eine andere Bedeutung als die Kuppeln in den Vierungstürmen der abendländischen mittelalterlichen Kathedralen. Die Renaissance hat, nach dem Vorbilde altchristlicher Zentralbauten und byzantinischer Kirchen, die Kuppel im Zentrum des Kirchengebäudes zu statuieren versucht, aber selbst da, wo sie dies (vorübergehend) erreichte, konnte sie ihr nicht den Sinn mitteilen, den die byzantinische Kuppel besitzt. Der Umriss der Kuppel Michelangelos ist groß genug, um das Wahrzeichen Roms zu sein; er bleibt zugleich auf diese seine Bedeutung beschränkt.

Eine Bodenerhebung an der jetzigen Serai-Spitze am Goldenen Horn war die Akropolis des griechischen Byzantion. Auf ihr sind kyklopische Mauerreste gefunden worden, vielleicht ein Überrest der Stadt Lygos, die sich nach Plinius im 9. Jahrhundert v. Chr. hier befunden haben soll und an deren Stelle um 660 v. Chr. Kolonisten aus dem dorischen Megara unter der Führung des Byzas eine neue Stadt begründeten, zu denen sich später noch andere Dorier aus Argos, unter Zeuxippos, hinzufanden. Die Mauer von Byzantion umfaßte nicht viel mehr als das Gebiet der Akropolis und soll nur ein Landtor gehabt haben. Im 2. Jahrhundert n. Chr. erweiterte Septimius Severus, der die Stadt in Augusta Antonia umbenannt hatte, die Mauer bis zum Süden des Hippodroms, den er begründet hatte, worauf dann Konstantin der Große das Stadtgebiet durch eine neue Mauer, unter entsprechender Verlängerung der Seemauer, noch weiter ausdehnte⁴⁸. Unter der Regierung Theodosius' II. legte 413 der Palastpräfekt Anthemios die konstantinische Landmauer nieder und errichtete eine neue (*to kastron to mega*, mit 96 Türmen), die mehrere Kilometer westlich von der ehemaligen konstantinischen vom Marmarameer bis zum Goldenen Horn reichte. 447, als die Hunnen sich in Europa bewegten, verdoppelte der Präfekt Kontantin Kyros die Mauern des Anthemios und verstärkte die Befestigung. Damit war die Landmauer von Konstantinopel vollendet, der „Theodosiuswall“, der während eines Jahrtausends das Leben von Byzanz gegen alles, was es vom Festlande her bedrohte, geschützt hat und der noch heute fast in seinem alten Umfang erhalten ist⁴⁹. Nach dreifacher Mauererweiterung war im Konstantinopel Justinians die alte griechische Kolonialstadt Byzantion oder vielmehr das, was Septimius Severus aus ihr gemacht hatte, aufgegangen – aber ihre Akropolis war nach wie vor das Stadtzentrum geblieben. Denn hier stießen drei große Bauanlagen zusammen, in denen die drei das Leben der Stadt beherrschenden Faktoren ihre sichtbare Verkörperung gefunden hatten: im Großen Kaiserpalast die Kaisermacht, im Hippodrom das Volk und in der Hagia Sophia die Kirche⁵⁰. Die Hagia Sophia steht auf dem höchsten Punkt der Akropolis und wahrscheinlich an der Stelle, wo sich ein Athenatempel befunden hatte. Konstantin, der hier Christus als der Göttlichen Weisheit eine Kirche

weihte⁵¹, die nach seinem Willen die Hauptkirche der neuen Stadt werden sollte, dürfte eine Übertragung des alten Titels vorgenommen haben. Die konstantinische Sophia verbrannte 393 unter der Regierung des Arkadius. Theodosius II. errichtete an ihrer Stelle 415 eine neue Basilika, die nach Codinus Tonnengewölbe gehabt haben soll. Ein Teil ihrer Westfassade mit einer Bogentoranlage konnte vor 6 Jahren aufgefunden und im Bilde rekonstruiert werden⁵². Sie erwies sich als der syrisch-kleinasiatischen Hausteinarchitektur verwandt. Die theodosianische Sophia wurde 432 ebenso wie die konstantinische durch Feuer vernichtet, während des Nikaufstandes der Gegner Justinians. Nach Überwindung der Gefahr kam dann unter Justinian 532 bis 537 der dritte, jetzt noch bestehende Bau zustande (Abb. 1 u. 2; Grundr. 7).

Das Atrium der justinianischen Sophienkirche, von dem um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch Spuren vorhanden waren, ist verschwunden mit Ausnahme seines örtlichen Portikus, der, später geschlossen, zur äußeren Vorhalle (Exonarthex) der Kirche geworden ist. Durch fünf Türen, deren Flügel aus der Zeit der Erbauung der Sophia stammen und deren Holzkern mit ornamentierten Bronzeplatten beschlagen ist, gelangt man in die innere Vorhalle⁵³, den ursprünglichen Narthex, aus dem neun Türen in den Kirchenraum führen. Die drei mittleren, enger zusammenstehenden, bilden die alten Kaisertüren, *basilikai pylai*, durch die einst Justinian und nach ihm im Laufe von neunhundert Jahren alle seine Nachfolger, nach vorhergehendem, dem Herrn dieses Gotteshauses, Christus, geltenden Fußfall das Innere der Großen Kirche betreten haben. Den Eintretenden umfaßt atemberaubend das Universum des Kuppelraums. Die erste Empfindung hat hier etwas von derjenigen, von der man sich betroffen fühlt, wenn man in den Riesenschatten der im Hintergrunde des Pyramidenfeldes von Gizeh liegenden Chefrenpyramide tritt, deren östlicher Triangel wie eine aus den Tiefen der Welt aufsteigende, von unbekannter Hand zum Dreieck gefügte Rauchwolke dasteht. Aber in der Hagia Sophia ist viel Licht, das von allen Seiten in den Kuppelraum flutet und aus der Höhe der Kuppel herabfällt, von wo „der Tag . . . hineinlacht“ (Prokop). Im Norden und im Süden senkt sich das Wunder der großen Kuppel auf Hochwände herab, die von zwei Reihen Fenster durchbrochen und von zwei übereinandergestellten Arkadengesossen getragen werden. Im Osten und im Westen dagegen wird die zentrale Halbkugel von mächtigen Viertelkugeln aufgefangen. Diese beiden großen Viertelkugeln stützen sich auf jeweils drei zu einer Gruppe vereinigte kleinere Viertelkugeln, die sich über Rundwänden erheben, die durch doppelte, übereinandergestellte Arkaturen, die denen der Nord- und Südwände entsprechen, durchbrochen werden. Hierdurch erscheint alles in einer unfaßlichen Schweben begriffen zu sein, ein Bild des unfaßbaren Kosmos. Das riesige Kreuz allein, das sich vom gestirnten Grunde der Kuppel abhob⁵⁴, ist der Pol in der Erscheinungen Flucht. Aber unter der von funkelnden Mosaiken bedeckten Gewölbe- und Kuppelzone, in der es apokalyptisch dastand, lebt an den Wänden der Kirche in den Säulen und den Arkaturen entlang eine der menschlich-irdischen Empfindung nähere Welt auf in dem Reiz des vielfarbigen Marmors, aus dem hier alles zu bestehen scheint. Paulus Silentarius, ein Zeitgenosse Justinians⁵⁵, dessen Empfindung immer noch der der eleusinischen Mysten von Athen verwandt war, und dem diese Farben gleichsam die platonischen Ideen der im Licht lebenden Welt bedeuteten, hat dieses Verhältnis zum Ausdruck zu bringen gewußt⁵⁶: „Wer immer seine

Augen zu dem herrlichen Firmament der Kuppel erhebt, wagt kaum, ihr Rund zu erschauen, das mit den Sternen des Himmels besät ist, sondern wendet sich dem frischen grünen Marmor zu, der sich darunter befindet. Da ist es ihm, als sähe er blumengerandete Flüsse Thessaliens und sprießendes Korn und dichte Wälder. Springende Herden zugleich und doppelstämmige Olivenbäume und grüne Weinranken. Oder aber den tiefen blauen Frieden der sommerlichen See, der unterbrochen wird von den plätschernden Rudern eines gischtumgürteten Schiffes. Wer immer seinen Fuß in diesen heiligen Schrein setzt, möchte ewig in ihm leben, und Freudentränen quellen aus seinen Augen. So wurde durch göttlichen Ratschluß, während Engel wachten, der Tempel wieder erbaut.“

Aus dem Kuppelraum der Hagia Sophia⁵⁷, für dessen Aufbau die Gesetze der Schwere keine Geltung zu haben scheinen, gelangt man weiter in die Nebenräume unter den Emporen, in das nördliche und in das südliche Seitenschiff und kommt damit unvermittelt zu Eindrücken anderer Art. Diese Seitenschiffe (Abb. 2), denen es an Marmordekor und Säulenpracht nicht fehlt, wären schöne, geräumige, von großen Fenstern erhellte Säle, wenn nicht mächtige Mauervorsprünge — auch diese auf das schönste mit farbigen Marmorplatten belegt —, die rechts und links aus den Wänden heraustreten, den Durchblick verengten und mit der Wand verbundene massive Rundbogen, die sich auf Pfeiler stützen, den räumlichen Eindruck hemmten. Da wird es bald deutlich, daß man sich hier inmitten eines äußerst komplizierten Strebesystems befindet, das dazu bestimmt ist, den durch die reale Last der Kuppelmassen über dem Mittelschiff entstehenden Gewölbeschub zu neutralisieren⁵⁸ (Abb. 1). Die im statischen Sinn übernatürliche Freiheit der Raumbildung des Mittelschiffs wird durch eine Unterjochung des Raumes in den Seitenschiffen erkaufte. Die spätantike Baukunst ist in der Hagia Sophia an einem extremen Ausgangspunkt angelangt, der sich bis zum Gegenpol der im dorischen Tempel gegebenen Verhältnisse von Stütze und Last steigert. Man soll die Hagia Sophia nicht, wie das oft geschieht, innerhalb der Etappenfolge einer Reise nach dem Parthenon sehen. Denn dann wird man das als Mißverhältnis betrachten müssen, was gerade auch in der Anlage der Seitenschiffe der Sophia außerordentlich bleibt: die unerhörte Subtilität in der Berechnung des Gewölbeverstrebungssystems, die hier mit dazu beiträgt, ein Gesamtgefüge zu ermöglichen, das in seiner Kühnheit ganz griechisch und dem Riesengerüst neuplatonischer Gedankengebäude vergleichbar ist. Es ist ja auch so, daß, wenn man, nach längerem Aufenthalt in Griechenland über Italien zurückreisend, in Florenz die Neue Sakristei von San Lorenzo betritt, die das Schicksal einer späteren Menschheit unvergleichlich verkörpernden Gestalten Michelangelos nicht anders als krank erscheinen. „Wenn du den Schnee des Pols und die Geheimnisse des südlichen Himmels erblickt hättest, so würde deine Stirn, o Göttin, deren Wesen das In-sich-Ruhen ist, nicht so wolkenlos sein.“

Wer dagegen von gotischen Domen her an die Hagia Sophia herankommt, auf den wird sie wie eine Offenbarung wirken, weil er hier erkennen wird, wie die spätantike Baukunst alle diejenigen konstruktiven Tendenzen noch fest in der Herrschaft der Form hält, die sich später im gotischen Übermaß verselbständigen. Wer vor einer gotischen Kathedrale steht, sieht im dichten Walde der Strebebögen nur das Tragende und fragt vergebens nach dem, was getragen wird. Wer ihr Inneres betritt, sieht nur Getragenes, und fragt vergeblich nach dem, was trägt. Der Außenbau der Hagia Sophia zeigt eine

Folge stereometrischer Formen in strenger, logischer Abstufung, die auf das Wesen des Innenraumes hinweist⁵⁹. Alle Spannungen, die durch den Gewölbeschub entstehen, werden im Innern des Baus verarbeitet. Dieser Grundsatz ist zwar in der Hagia Sophia nicht so vollkommen durchgeführt wie im römischen Pantheon, dessen unbekannter Meister den Agon von Stütze und Last unsichtbar zwischen die beiden Wandschalen seines Baus verlegte und damit jenes Bild des ruhigen Lagerns der Kuppel auf der Rundwand mit ihren Nischen schuf⁶⁰, das bewundert werden wird, solange die Menschheit sich dieses Werk zu erhalten imstande ist. In der Konstantinsbasilika wird der Widerstreit der Kräfte am Gebäude sichtbar und in den Seitenschiffen der Hagia Sophia der räumliche Eindruck von ihm berührt. Aber hier wie dort wird er streng in den Bau beschlossen, und dabei bleibt es auch während der Dauer der späteren byzantinischen Baukunst. In grundsätzlichem Gegensatz zur Baukunst des Mittelalters im Abendlande äußert sich hierin die byzantinische Form im Gebiet der Architektur.

„Das Grundprinzip im Aufbau (der Hagia Sophia) ist kein anderes als das der römischen Baukunst, erweitert, vergrößert und geschmeidiger gemacht durch die Kühnheit zweier genialer Architekten, von denen der eine wie der andere Griechen waren“⁶¹. Die Hagia Sophia ist das Werk „der eigentlichen byzantinischen Periode, der letzten Entwicklungsphase der griechischen Kunst“⁶². „A. Choisy hat in einem hervorragenden Buch den Beweis erbracht, daß die großen Gewölbebauten, die von den Römern errichtet worden sind, keine festen und einheitlichen Mauermassen waren, sondern daß sie von einem selbständigen Gerüst gebildet wurden, das deutlich erkennbare Zwischenräume aufweist, welche nachträglich mit einer Füllung versehen wurden, die sekundär war. Das ganze mittelalterliche System der Verteilung des Schubs der Gewölbelasten ist hier im Keim enthalten; es genügt, die Gurtbögen und die Gewölberippen aus der Mauermasse, in die sie versenkt sind, hervortreten zu lassen, es genügt, diese nun hervortretenden und sich verselbständigenden Bauglieder in Haustein auszuführen und den Strebepfeilern eine größere Bedeutung einzuräumen, um aus der römischen Architektur das Prinzip des gotischen Baus herauszulösen“⁶³. Der Zusammenhang der Hagia Sophia mit der Baukunst der römischen Kaiserzeit dürfte nicht zu bestreiten sein. An dieser ist im eigentlichen Sinne römisch vor allem die Größe der Aufgaben, die, von den Herren der Welt gestellt, wohl alles überstiegen, was die Diadochendynastien – ausgenommen vielleicht die Ptolemäer in Alexandria – ehemals in Auftrag geben konnten. Die führenden Baumeister waren Griechen. Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet, die Architekten Justinians, waren die direkten Nachfolger einer Linie von griechischen Baumeistern, zu denen der Schöpfer des Trajansforums in Rom, Apollodoros von Damaskus gehörte. Neben den Griechen standen römische Ingenieur-Architekten, deren einer Vitruvius war. Die Lösungen, zu denen die Probleme des Kuppelbaus unter den Händen dieser griechischen Meister gebracht wurden, überstiegen an Geist und Kühnheit alles, was im Orient, in der Heimat der Kuppel und wo die Griechen sie kennengelernt hatten, in Verfolgung derselben Aufgaben entstanden war. Der persische Königssohn Hormisdas, der zusammen mit Konstanz um die Mitte des 4. Jahrhunderts in Rom vor dem Trajansforum stand, hatte, nach dem Bericht des Ammianus Marcellinus (S. 34), zu Hause nichts Ähnliches jemals gesehen. Bei der Erörterung der sasanidischen Architektur muß mit der Rückwirkung der griechischen Errungenschaften im Gebiet des Kuppelbaus gerechnet

werden. Ungeachtet der national-persischen Reaktion gegen den Hellenismus konnten die Sasaniden sich den griechischen Kultureinflüssen nicht entziehen. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, daß die von Justinian aus Athen vertriebenen Neuplatoniker am Hof von Ktesiphon Aufnahme fanden. Man hat einzuwenden versucht, daß die zentrale Bauidee der Hagia Sophia, die Pendentifkuppel über quadratischem Grundriß, im Osten mit einer langen Reihe von Beispielen zu belegen, in Rom dagegen nur in Ausnahmefällen nachzuweisen ist. Unter den erhaltenen römischen Denkmälern kann sie aber durch den „Sedia del Diavolo“ genannten Bau belegt werden, und es ist von Bedeutung, daß in der Minerva Medica Pendentifs vorhanden sind zur Verbindung des Kuppelrunds mit einem polygonalen Grundriß⁶⁴. Vor allem sind Pendentifkuppeln in den großen hellenistischen Zentren des Ostens vorauszusetzen. Mit dem Begriff „Byzantinischer Orient“ kommt man bei der Beurteilung des Problems der Hagia Sophia nicht aus⁶⁵.

Im Innern der Konstantinsbasilika wurden die Kreuzgewölbe des Mittelschiffs zwar von Säulen getragen, doch lagerte ihre Hauptlast auf den Wänden der großen tonnengewölbten Kammern, die sich zu beiden Seiten des Mittelraumes befinden. Obgleich hier auf die Säule nicht verzichtet wurde, hatte sich in Wirklichkeit der Übergang vom Gliederbau zum Massenbau bereits vollzogen. Auch die Hagia Sophia ist Massenbau, und dies der Konstantinsbasilika gegenüber in gesteigertem Maße. Ihr Mittelschiff zeigt zwar doppelte Arkaturen, und die Seitenschiffe und Emporen sind mit Säulen versehen, aber die Hauptkuppel ruht hier auf Pfeilern, die nur ganz flach aus der Mauer hervortreten und sich im übrigen mit der Gesamtmasse des Baus identifizieren. Dementsprechend machen die beiden Innenräume einen sehr verschiedenen Eindruck. In der Konstantinsbasilika standen die Säulen noch in voller Leiblichkeit da. Ihre der Regel entsprechend gebildeten korinthischen Kapitelle trugen das vorgekröpfte plastische Gebälkstück, das sich hier unter dem Gewölbefuß als Kämpfer einschiebt. Eine dieser Säulen, mit 14 Meter Schaftlänge und 5 Meter Umfang, ist noch erhalten als Mariensäule auf dem Platz vor Sta. Maria Maggiore, wohin Paul V. Borghese sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts versetzen ließ. Die Kreuzgewölbe der Konstantinsbasilika werden, entsprechend den Tonnengewölben der Seitenschiffe, mit Kassettenfeldern ornamentiert gewesen sein. Die Ausstattung des Mittelschiffes war hier streng gegliedert. Die Wand mit der vorgestellten Säulenordnung, die gebälkmäßig behandelten Kämpfer, die Kassettendecke der Kreuzgewölbe, alles fügte sich in tektonischer Ordnung zu einem Ganzen zusammen, ohne im einzelnen an Bedeutung zu verlieren. In der Hagia Sophia senkten sich die unbegrenzten Mosaikflächen der Kuppel- und Gewölbezone zu den bunten Marmorwänden herab, durch einen schwachen, im Gesamteindruck verschwindenden Konsolenfries von ihnen getrennt, und vereinigten sich mit ihnen zu großen farbigen Flächen, die, sich über den ebenfalls getönten Fußboden hinweg verbindend, der Lichtwelt des Kuppelraumes eine einheitliche, irisierende Hülle schafften. Der plastische Eigenwert der in ihrer verschiedenartigen Färbung koloristisch mit dem umgebenden Marmorbelag der Wände übereinstimmenden Säulen wurde von dieser strömenden Farbenwelt aufgesogen. An die Stelle des tektonisch geordneten Zusammenhangs plastisch gebildeter Einzelteile, von denen jeder eine bestimmte Funktion innerhalb der Gesamtkonstruktion erfüllt, treten in der Hagia Sophia vereinheitlichende, alle Einzelteile aufzehrende farbige Flächen die

Herrschaft an. Im Zusammenhang hiermit tritt eine Auflösung der bisher als feststehend geltenden Einzelform auf, die sich besonders bei der Kapitellbildung geltend macht. Im Gegensatz zu der Konstruktion, die nur im Zusammenhang mit der römisch-griechischen Baukunst betrachtet werden kann⁶⁶ (es gibt nichts Ähnliches an Kühnheit und Subtilität unter dem, was in Persien erhalten ist, noch unter den späteren islamischen Bauten), kommt das Prinzip der Innendekoration der Hagia Sophia nicht von der klassischen Antike her. Sie steht vielmehr im Gegensatz zu deren Grundregel, der tektonischen Gliederung; ihr Wesen ist von anderer Seite inspiriert. Die deutsche Ktesiphonexpedition hat die Reste der Wandverkleidungen des der Hagia Sophia ungefähr gleichzeitigen Palastes von Ktesiphon, Taq-i-Kisra, aufgedeckt und dort die gleiche Art des Zusammengebens von Mosaik- und Marmordekoration festgestellt⁶⁷, die der Innenausstattung der Hagia Sophia zugrunde liegt. „Die Marmorverkleidung will die konstruktiven Bauelemente unsichtbar machen und durch ihr vielfarbiges, gedämpftes Licht die raumbegrenzende Wand entstofflichen“⁶⁸. Die „Entstofflichung“ der Leiblichkeit antiker Bauformen ist gelegentlich eines Vergleichs des Narthex der Hagia Sophia mit Madernas Vorhalle von S. Peter in Rom hervorgehoben und als Einwirkung von der Seite der Anschauungen des Parsismus her zu erklären versucht worden⁶⁹. Aber das heißt wohl zu weit gehen. Um die Beziehungen Justinians und seiner Zeitgenossen zum Osten zu verstehen⁷⁰, muß man sich vergegenwärtigen, daß im 6. nachchristlichen Jahrhundert Monumentalkunst außerhalb von Byzanz nur in Persien bei den Sasaniden (außerdem in Indien und in China) bestand. Die neuen Funde von Ktesiphon lassen erkennen, daß eben dort das Prinzip der beherrschenden farbigen Fläche im Gegensatz zur tektonischen Gliederung des Innenraumes aufgekommen und in großem Umfang angewandt worden war. Justinian und seine Architekten haben es sich zunutze gemacht, um das Außerordentliche des Kultraums, der in der Hagia Sophia geschaffen werden sollte, zu steigern und zu aktualisieren. In der Anwendung des persischen Prinzips der Fläche und Farbe werden sie Taq-i-Kisra übertroffen haben, schon deshalb, weil sie nach diesem Prinzip den Innenraum eines in seiner Konstruktion einzigartigen Baus überkleideten. Es darf aber das Vorhandensein des persischen Dekorationsprinzips hier nicht in Frage gestellt werden⁷¹. Um das Verhältnis von Byzanz zu Persien im 6. Jahrhundert zu verdeutlichen, kann das Beispiel des deutschen Barock herangezogen werden. Italien und Frankreich hatten im 17. und 18. Jahrhundert Leistungen im Gebiet des Monumentalbaus hervorgebracht, die von deutschen Bauherren und Baumeistern ebensowenig übersehen werden konnten, wie Justinian, Anthemios und Isidoros in ihrer Zeit die Kunst von Ktesiphon zu übersehen imstande waren. Was die einen wie die anderen von außen her übernahmen, war indes nur ein Hilfsmittel zur Verwirklichung der eigenen Zwecke. In der Hagia Sophia wurde gerade das Einzigartige ihrer Gesamterscheinung, die das Ziel Justinians war, „gleichsam als Abbild der Herrschaft der Rhomäer“⁷² durch die Anwendung des persischen Dekorationsprinzips erreicht.

Das spätantike Bauornament war bereits seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. im Osten von dem ausweichenden farbigen Licht- und Schattenspiel ergriffen worden, das der Orient stets der klar belichteten, festen Form vorgezogen hat, so in Baalbek, Leptis magna, Spalato. An den vor sechs Jahren aufgefundenen Resten der theodosianischen Sophienkirche ist diese zerstückelnde Behandlung des Ornaments festzustellen, doch blieb hier in der

Kapitellform das klassische Vorbild im ganzen noch gewahrt⁷³. Diese Verhältnisse ändern sich vollständig in der Hagia Sophia. Der Akanthus ist an ihren Kapitellen, wenigstens an denen der großen Ordnung im Mittelschiff, als solcher zwar noch zu erkennen, doch der Unterschied zum theodosianischen Kapitell ist so groß, daß man ihn mit dem zwischen einer lebenden Pflanze und einem getrockneten und gepreßten Herbariumsexemplar vergleichen kann. Die Kapitelle des Mittelschiffs der Hagia Sophia (Abb. 5a) sind als Kesselkapitelle bezeichnet worden⁷⁴. In der Tat sind die Leiber dieser Kapitelle, unter den Voluten der kompositen Ordnung, die allein hervortreten, glatt und kesselförmig, mit Ausnahme des heraustretenden, durchbrochen gearbeiteten Buckels, der das Monogramm Justinians oder der Theodora trägt. Die Akanthusblätter sind, zum Teil der Länge nach geteilt (also nur Akanthusfragmente), flach wie Farrenstengel an diesen Kessel angepreßt. Die durchbrochene Arbeit, das „Tiefendunkel“, hat in vielen Fällen etwas Pedantisches⁷⁵; einige Kapitelle aber sind in ihrer Art lebendig und einheitlich. Vier Hauptgruppen von Kapitellen lassen sich in der Hagia Sophia feststellen: Erstens die Kapitelle der großen Arkaturen des Mittelschiffs, oben und unten. Die Form des Kompositkapitells ist noch zu erkennen; diese Kapitelle zeigen ionische Voluten über dem „Kessel“ mit seinem Akanthus⁷⁶. Zweitens die ionischen Kämpferkapitelle, hauptsächlich als Träger der Verstrebungsbögen in den Emporen⁷⁷ (Abb. 5e). Beim ionischen Kämpferkapitell wird auf ein in seinen Grundformen noch erkennbares, sehr flaches ionisches Kapitell ein mächtiger, mit durchbrochenen Akanthusfragmenten belegter trapezförmiger Kämpferstein gesetzt. Von allen Kapitellformen der Hagia Sophia ist das ionische Kämpferkapitell in der späteren byzantinischen Baukunst am häufigsten anzutreffen⁷⁸. Drittens das einfache Kämpferkapitell, in einigen Fällen schön mit durchbrochenen Akanthusfragmenten versehen, so an den Pfeilern in den Eckräumen⁷⁹ (Abb. 5b), sonst mit durchbrochenen Ranken belegt und stellenweise „leicht gebauht“, so an den Fenstern (Abb. 5c) in den Seitenschiffen und Emporen. Viertens endlich Kapitelle verschiedener Form, von denen ein schönes Taubenkapitell erwähnt sei⁸⁰. Von dem sonstigen bauplastischen Dekor der Hagia Sophia sind hervorzuheben das schöne, farbige runde Platten zwischen Ranken aufweisende Steinmosaik in den Arkadenzwickeln des Mittelschiffs⁸¹ und die Gesimse und Friese⁸². Zwei weitere Typen des justinianischen Kapitells, die beide eine Abart des Kämpferkapitells darstellen und sich in der Form vom antiken Kapitell gänzlich entfernen, sind das Faltkapitell⁸³ (Abb. 4d) und das „Kapitell mit geflochtenem Rahmen“⁸⁴ in Hagios Sergios und Bakchos in Konstantinopel und San Vitale in Ravenna (Abb. 4e).

Aus den großen Krisen des Arabersturms und des Bilderstreits ging die byzantinische Welt verändert hervor. Gegenüber der Vielgestaltigkeit des Frühbyzantinischen ist die Kunst der mittelbyzantinischen Zeit in jeder Hinsicht auf das Ziel der Vereinheitlichung, auf die Formel gerichtet. Diese wird im Gebiet der Baukunst in der fortan alle übrigen Typen zurückdrängenden Gestalt der Kreuzkuppelkirche erreicht. Die Basilika verschwindet jetzt aus der hauptstädtischen Architektur; sie erhält sich noch einige Zeit in den byzantinischen Außenländern (Sophienkirche von Ochrida, eine gewölbte Basilika aus dem zweiten Viertel des 11. Jahrhunderts). Der Trikonchos, der unter den Kirchen von Konstantinopel durch den auf alter Grundlage im 8. Jahrhundert neu errichteten Bau von S. Andreas en Krisei (Kodscha Mustafa Pascha Mesdschidi) vertreten ist, kommt

jetzt nur vereinzelt vor (Eliaskirche [Grundr. 13], Eski Dschami des 11. Jahrhunderts in Thessalonich), mit Ausnahme des Athosgebiets⁸⁵, von wo aus er sich später nach Serbien und Rumänien verbreitet. Der Rundbau ist nur noch in Armenien zu finden, wo sich auch andere frühbyzantinische Typen in besonderer lokaler Umgestaltung länger erhalten⁸⁶. Die Kuppelbasilika wirkt nur in wenigen Bauten, in der Theodosiakirche, Gül-Dschami (zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts) und in der Chorakirche, Kachrie-Dschami, in Konstantinopel und in der Koimesiskirche zu Nikäa nach. Die kreuzförmige Kuppelkirche ist noch durch die 847 erbaute Kirche von Skripu in Böotien vertreten. Der herrschende Bautypus der mittelbyzantinischen und auch der spätbyzantinischen Architektur ist die Kreuzkuppelkirche, in der sich die Mittelkuppel über der Vierung eines Tonnenkreuzes erhebt, das in ein Mauerquadrat hineingestellt ist, wobei die sich in den vier Ecken ergebenden Raumteile gewölbt oder mit vier kleinen Kuppeln versehen werden. Gegenüber der niedrig auf dem Kirchengebäude lastenden Kuppel der frühbyzantinischen Kirchen wird jetzt in der Kreuzkuppelkirche die Kuppel auf einen hohen, mit Fenstern versehenen Mauerzylinder (den Tambour) gestellt, der sich über der Mitte des Baues erhebt. Auch die kleinen Nebenkuppeln ruhen auf dem Tambour. Ein altchristlicher Bau und zwei frühbyzantinische Bauten sind erhalten geblieben, in denen sich dieser Typus vorbereitet. Das Praetorium von Phaena-Musmieh (Syrien), ein römischer Bau des 2. Jahrhunderts n. Chr., im 4. Jahrhundert in eine christliche Kirche verwandelt⁸⁷, kann als Beweis dafür gelten, daß der das Tonnenkreuz im Quadrat aufweisende Grundriß der Kreuzkuppelkirche in der römisch-hellenistischen Architektur bereits vorhanden gewesen ist. Die Kirche des 598 gegründeten Akataleptosklosters in Konstantinopel, die unter dem Namen der Maria Diakonissa bekannt ist (Kalender Dschami)⁸⁸, und die Begräbniskirche extra muros von Rusafa in Mesopotamien, zwischen 569 und 582 entstanden⁸⁹ (Grundr. 17), vertreten den Typus in der frühbyzantinischen Zeit. Der mittelbyzantinische Gründungsbau in Konstantinopel ist die Nea, die Palastkirche Basilios' I. Makedo (867–886), die noch mit einem Atrium versehen war, das bei den späteren Anlagen fortgefallen ist. Die Nea ist nur in der Beschreibung, durch Photios und Konstantin Porphyrogenetos bekannt⁹⁰. Das um die Mitte des 10. Jahrhunderts entstandene Myrelaion, Budrum Dschami (Abb. 6), dessen durchdachter, in knappen Formen von sicherer Eleganz durchgeführter Aufbau der Nea am nächsten kommen dürfte, ist eines der frühesten Beispiele der Kreuzkuppelkirche in Konstantinopel. Die größte und eindrucksvollste Kreuzkuppelkirche ist hier die große Pantokratorkirche Zeirek Kilisse Dschami (Abb. 12), in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gegründet und Teil einer im ganzen aus drei Kreuzkuppelkirchen bestehenden, in der Mitte des 12. Jahrhunderts erweiterten Anlage. Eine Anzahl von Details, schöne steinerne Türrahmen und Reste eines Fußbodenmosaiks, dessen Darstellungen die Herkulestaten zeigen, sind noch erhalten. Dagegen ist die Innenausstattung verschwunden, die Mosaiken und der Marmorbelag der Wände der ganz aus Ziegeln erbauten Kirche. Aus dem 10. bis 11. Jahrhundert stammt ein weiteres klassisches Beispiel der Kreuzkuppelkirche, die Kirche der heiligen Theodore (Stratelates, der Kriegsoberste, und Tiron, der Rekrut), Kilisse Dschami (Grundr. 12), deren schöne Vorhalle, mit einem Mauerverband aus wechselnden Ziegel- und Hausteinschichten, der palaiologischen Zeit angehört. Um 1100 ist die Kirche Soter Panepoptos, Eski Imaret Dschami, entstanden und gegen Ende des 13. Jahrhunderts, in der begin-

nenden Palaiologenzeit, die Pammakaristos, Fetieh Dschami, mit einer kleinen Grabkirche. Außerhalb Konstantinopels sind charakteristische Beispiele der Kreuzkuppelkirche: die Theotokoskirche (Kleine Klosterkirche) von Hosios Lukas, in der Phokis, und in Thessalonich die Theotokoskirche, Kazandjilar-Dschami, von 1029, die Panteleimonkirche, 12. Jahrhundert, und die Apostelkirche, 14. Jahrhundert. In Athen gehören die Theodoroskirche, die Kapnikarea und die Kleine Metropolis, alle aus dem 12. Jahrhundert, dem Typus an, der weithin in den byzantinischen Außenländern, auf dem Balkan, in Rußland und auch in Süditalien⁹¹ verbreitet ist.

Den großen Kirchenanlagen der justinianischen Zeit gegenüber zeigen die Kreuzkuppelkirchen sehr beschränkte Maße. Die größte von ihnen, die Pantokratorkirche in Konstantinopel, ist 16 Meter breit und 16 Meter lang (von der Eingangstür bis zur Schwelle der Apsis); ihre Kuppel erreicht 7 Meter Weite. Die anderen Kirchen sind 9 bis 10 Meter lang und ihre Kuppeln nur 3,50 bis 4,50 Meter weit. Es ist möglich, daß zur Herrschaft der Kreuzkuppelkirche seit der mittelbyzantinischen Zeit der Umstand beigetragen hat, daß ihre Konstruktion technisch am leichtesten zu bewältigen war, d. h. weil das technische Können nachgelassen hatte⁹².

In dieser späteren Phase der byzantinischen Baukunst muß auf einen sehr bemerkenswerten Vorgang hingewiesen werden, der zur Erweiterung des Kuppelraumes und zur Monumentalisierung des ganzen Kirchengebäudes geführt hat: das Aufkommen der Kirchen des sogenannten Achtstützensystems, deren frühestes erhaltenes Beispiel die große (d. i. im Unterschied zu der kleinen) Klosterkirche von Hosios Lukas (Abb. 9; Grundriß 9) in der Phokis in Griechenland ist (aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts; die ungefähr gleichzeitige Peribleptos in Konstantinopel, die demselben Typus angehörte, ist nicht mehr vorhanden). Die Vergrößerung des Kuppelraumes und damit seine Aufhellung wird herbeigeführt, indem die Kuppel nicht, wie bei der Kreuzkuppelkirche, auf vier, sondern auf acht Stützen gestellt wird, wobei sich in Hosios Lukas eine Kuppel von 8 Meter Weite ergibt (Abb. 10). Der Marmordekor der Wände und die Mosaiken (die in den byzantinischen Kirchen grundsätzlich auf die Gewölbe- und Kuppelzone beschränkt bleiben) sind in Hosios Lukas noch fast vollständig vorhanden. Das Innere von Hosios Lukas (Abb. 11) ist der schönste byzantinische Innenraum, der nach dem der Hagia Sophia erhalten geblieben ist. Die feierliche Wohlräumigkeit, die in ihm lebt, redet eine andere Sprache als die mystische Emphase der Kirche der Göttlichen Weisheit. Etwas sehr Altes, dem Boden, über dem Hosios Lukas sich erhebt, unmittelbar Entwachsenes wird hier laut. Die Stelle liegt mitten in Griechenland und ist vom Mythos ganz beladen. Nordwestlich liegt Delphi; die Triodos des Ödipus, der Helikon, die Hippokrene, auch das Schlachtfeld von Chäronea mit seinem Löwen sind in der Nähe.

Zu den Kirchen des Achtstützensystems, die als die höchste Leistung des byzantinischen Kirchenbaus nach der Sophienkirche von Konstantinopel zu bewerten sind, gehören außer Hosios Lukas die Klosterkirche von Daphni bei Athen aus dem Ende des 11. Jahrhunderts und um die Mitte desselben Jahrhunderts die vor sechzig Jahren durch ein Erdbeben schwer beschädigte Nea Moni von Chios, die Nikodemoskirche in Athen von 1044, die Sophienkirche von Monemvasia aus dem 12. Jahrhundert und die Theodoroskirche von Mistra aus dem 13. Jahrhundert. Das Vorkommen des Typus scheint auf Griechenland beschränkt gewesen zu sein.

Die Außenarchitektur der mittel- und der spätbyzantinischen Kirchengebäude wird in ihrer dekorativen Wirkung durch den Mauerverband unterstützt, in dem leuchtend rote Ziegelschichten mit weißen Mörtel- und mattgrauen Hausteinschichten abwechseln. Ziegelornamente, Marmorgesimse und in vielen Fällen auch Dekor aus bunten Fayenceplatten kommen hinzu. In einzelnen Fällen (Nea Moni auf Chios, auch S. Marco in Venedig) waren die Fassaden mit farbigen Marmorplatten belegt. Die Wände wurden gegliedert durch Nischen, Blendarkaden, Arkaturen auf Steinsäulen (an den Apsiden) und durch zwei- oder dreiteilige Fenster. Der Fensterverschluß bestand aus Steinplatten, über die symmetrisch runde, mit Glasverschluß versehene Öffnungen verteilt waren (im steinarmen russischen Norden, so in der Erlöserkirche von Neredica bei Nowgorod aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, wurden die Steinplatten durch Holzbretter ersetzt). Die stereometrischen Formen des Baublocks sind an den gut erhaltenen Denkmälern durch eine außerordentliche Richtigkeit und Schönheit der Proportion ausgezeichnet, die auch an Ruinen (Budrum Dschami von Konstantinopel) noch zu erkennen ist (Abb. 6).

In seiner „Geschichte der Renaissance in Italien“⁹³ nennt Jakob Burckhardt „den lichtbringenden Zylinder und . . . die Kalottenform der Kuppel . . . das einzige Vermächtnis des Byzantinismus an die Renaissance“. Er fügt hinzu, daß dieses Vermächtnis allerdings „an sich höchst wichtig“ gewesen sei, daß aber im übrigen „für die konstruktiven Fragen eines großen zentralen Hochbaues . . . hier nichts zu lernen“ war, „und für die formalen nicht viel“. Dieses Urteil Burckhardts hat für lange Zeit das Verhalten der neueren Kunstgeschichte zur byzantinischen Baukunst bestimmt. Wenn sich Stimmen dagegen erhoben, blieben sie vereinzelt und wurden nicht berücksichtigt.

„Es ist durchaus nicht die Absicht der folgenden Zeilen, eine neue Theorie für die Entstehung der Renaissance aufzustellen, sondern nur auf einige Tatsachen hinzuweisen, die zwar schon öfter erwähnt (Choisy u. a.), aber nicht sonderlich viel beachtet wurden.“ So mit Recht Hans Willich, im einleitenden Teil seiner Darstellung der Baukunst der Renaissance (1914)⁹⁴. 1488 bis 1492 hat Giuliano da Sangallo in Prato die Madonna delle Carceri errichtet. Jakob Burckhardt sagt im Cicerone, daß die Bedeutung dieses Baus — „eines griechischen Kreuzes mit Tonnengewölben und zentraler Kuppel“ — darin liege, „daß er die früheste konsequent durchgebildete Lösung einer solchen Plandisposition bietet“. Nun ist dieselbe Plandisposition, die man in der Madonna delle Carceri wahrnimmt, später von Bramante und von Michelangelo dem Neubau der Peterskirche in Rom zugrunde gelegt worden, unverändert im Prinzip, nur vergrößert. Die Kuppel Giuliano da Sangallos in Prato ist eine Pendentifkuppel. Die Kenntnis dieses Kuppelschemas war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Baukunst der Renaissance jungen Datums. Brunelleschi hatte 1428 in Florénc die Pendentifkuppel zum erstenmal in der Alten Sakristei von S. Lorenzo und bald darauf auch in der Pazzikapelle angewandt. Der Cicerone hebt hervor, daß Giuliano da Sangallo das Beispiel der letzteren in der Madonna delle Carceri nachgeahmt hat. In der Alten Sakristei von San Lorenzo und in der Pazzikapelle hat Brunelleschi die Pendentifkuppel über einen viereckigen Raum von einfachstem Grundriß gestellt. Die Madonna dei Carceri bedeutete in der Baukunst der Renaissance einen der frühesten Versuche, die Pendentifkuppel über einem entwickelten Grundriß zu verwenden. Das Tonnenkreuz, das Giuliano da Sangallo hierbei anwandte, hatte er nicht erfunden; vielmehr hat er die in der by-

zantinischen Kreuzkuppelkirche vorliegende Lösung benutzt, nachdem zuvor Brunelleschi die Pendentifkuppel als solche dem byzantinischen Vorbild entlehnt hatte.

Es war also doch einiges in konstruktiven Fragen aus der byzantinischen Baukunst zu holen gewesen. Das byzantinische Vorbild war unleugbar von sehr großer Bedeutung. Das, was die Meister der Renaissance suchten: den um ein bedeutendes Zentrum harmonisch nach allen Seiten hin entwickelten Bau, er war mit der Pendentifkuppel über dem Tonnenkreuz gegeben. Dieser Grundriß ließ sich ohne Veränderung vom Format der Madonna dei Carceri bis zum Umfang von S. Peter in Rom vergrößern. In dieser Tatsache zeigt sich die wahre Bedeutung der byzantinischen Form „für die konstruktiven Fragen eines großen zentralen Hochbaus“. Daß Burckhardt diese Verhältnisse übersehen konnte, kann nur an der zu seiner Zeit ungenügend entwickelten Vorstellung vom Wesen der byzantinischen Denkmäler gelegen haben.

„Die Pendentifkuppel taucht, wohl immer unter byzantinischem Einfluß, im abendländischen Mittelalter sporadisch auf; namentlich die glorreiche Apostelkirche Justinians, die 1470 von den Türken zerstört wurde, hat eine ausgebreitete Nachfolge erzeugt in den Fünfkuppelkirchen in Südfrankreich, in S. Marco in Venedig und indirekt auch in S. Antonio zu Padua. Im späteren Mittelalter verschwinden die Pendentifs mehr und mehr; wo ein Viereck mit Kuppel zu überwölben war, ging man meistens mit Treppentbogen oder Tromben ins Achteck über, setzte einen prismatischen Tambour darauf und wölbte in Muldenform [Klostergewölbe] ein [so Speyer, Mainz und Worms, auch S. Aposteln in Köln]. Die ausgebildete Form, wie sie uns auf einmal in Brunellescos Bauten in Florenz entgegentritt, dürfte kaum aus dem italienischen Mittelalter abzuleiten sein, Räume, die z. B. genau der Sakristei von S. Lorenzo entsprechen, sind dagegen in Konstantinopel sehr häufig“⁹⁵. Florenz stand durch den Orienthandel, besonders durch die Seideneinfuhr, in ständiger Beziehung zum byzantinischen Osten. Der Humanismus hatte diese Beziehungen vertieft. „Es liegt nahe, daß das Oströmische Reich auch als Bewahrer von antiken Baugedanken betrachtet wurde . . . Byzanz konnte den Italienern neue Gedanken im Gewölbebau bringen, den es zu einem ganz eigenartigen, vom Abendlande völlig verschiedenen System ausgebildet hatte. Während die Gotik die Kreuzrippe zur Grundlage ihrer Wölbungstechnik gemacht hatte und damit die mannigfaltigsten, auch unregelmäßige Grundrisse überspannen konnte, ist in Byzanz die Kuppel in verschiedenartigster Weise das Konstruktionsprinzip gewesen. Es ist auffallend, wie geflissentlich der florentinische Stil das Rippenkreuzgewölbe, ebenso auch die im Mittelalter so gebräuchliche Muldenkuppel [das Klostergewölbe] vermeidet und das Kreuzgewölbe nur in seiner einfachsten und ältesten Form mit geradem Scheitel und ohne Rippen verwendet . . . Die sich kreuzenden Rippen mit ihrer lebhaften Diagonalbewegung mochten wohl dem auf ruhige Klarheit des Eindrucks ausgehenden Künstler störend erscheinen. . . . Dafür traten aber nun Gewölbe ein, für die augenscheinlich der Osten die Vorbilder geliefert hat. Das Kugelgewölbe, die „böhmische Kappe“⁹⁶, war in Byzanz namentlich für Loggien und Vorhallen weitaus die beliebteste Form der Überdeckung. In der antiken Baukunst ist es sehr selten . . . Das Findelhaus, S. Lorenzo und S. Spirito bringen es aber gleich in tadelloser Weise, und zahlreiche Kirchen und Hallen haben es in der Folgezeit verwendet. Die böhmische Kappe ist nur für kleine Quadrate geeignet, da wegen ihres starken Schubes bei großen Gewölben technische Schwierigkeiten auftreten. Hier hat

oströmischer oder bereits hellenistischer Scharfsinn in der sogenannten Pendentfikkuppel ein geeignetes System gefunden. Bloß die Zwickelflächen bis zur Höhe der Gurtbögen sind dem vorigen Gewölbe gleich; dann folgt aber, auf den vier Gurten aufsitzend, ein starker Steinring, der gewöhnlich noch durch eiserne Anker gesichert wird, und auf dieser festeren Unterlage erhebt sich erst eine Kreiskuppel von mehr oder minder steilem Profil . . . Beim weiteren Verfolgen dieses Vorteils . . . kamen die Byzantiner auf eine sinnreiche Rippenkonstruktion, die durch Auflösung der Kuppelfläche in tragende Bogen und dazwischen gespannte Kappen ein gotisches Gewölbeprinzip vorwegnimmt. So ist z. B. die Kuppel der Sofienkirche gestaltet, wenn auch hier die Rippen nach innen nicht so stark in Erscheinung treten und die Kappen fast in der Kugelfläche liegen. Im Grunde ist es die gleiche Technik hier wie am Dom von Florenz, während am Baptisterium zu Florenz, dem Rundbau zu Nocera und der Taufkirche zu Cremona die hinter der Kuppel liegenden Sporen mehr zur Versteifung des darunter durchgehenden Gewölbes zu dienen scheinen⁹⁷.“ Wie stark die Aufmerksamkeit Brunelleschis auf die Möglichkeiten der byzantinischen Baukunst gerichtet war, geht aus dem Umstand hervor, daß er bei der Erbauung der Florentiner Domkuppel die Einwölbung ohne Gerüst vorgenommen hat — eine Technik, die nur in Byzanz auch für große Kuppeln gebräuchlich war.

Der Grundriß der Peterskirche in Rom, den Bramante entwirft und Michelangelo zur endgültigen Gestalt zusammenfaßt, bedeutet den Höhepunkt der Auswertung der byzantinischen Form in der Baukunst der Renaissance. Die bauplastische Realisierung von S. Peter hat sich dann jenseits aller Gegebenheiten des byzantinischen Dekorationsstils vollzogen, in einer Art, die unmittelbar auf die antiken Denkmäler Roms als auf ihr Beispiel zurückgriff. Nach S. Peter ist die Pendentfikkuppel über dem Tonnenkreuz vor allem in S. Biagio von Montepulciano dargestellt worden, einem Großbau, der, 1518 bis 1537 von Antonio da San Gallo d. Ä. errichtet, in dem jenseitigen Idealismus, mit dem hier über den Untergang der Renaissance hinaus die Ideen der großen Zeit weitergedacht werden, etwas vom Wesen der „Nacht“ Michelangelos an sich hat. Die Madonna di Carignano in Genua von Galeazzo Alessi wiederholt um 1552 matt den Grundriß von S. Peter. Dazwischen entsteht eine der merkwürdigsten Kirchen Italiens, S. Giustina in Padua, seit 1521 nach dem Entwurf von Alessandro Leopardi erbaut, 1532 vollendet, in der Nähe der venetianischen Markuskirche glücklicher als der im 15. Jahrhundert beendete Santo von der byzantinischen Form inspiriert.

2. Malerei, Skulptur, Werkkunst

Ein unbefangener blickender Beobachter hat einmal Pompeji „die Prüfung auf den baren Lebenswert des Hellenentums“ genannt⁹⁸. Wir bejahen diesen Satz und erweitern ihn zugleich, seinen Inhalt auf die byzantinische Form beziehend. Von der pompejanischen Bilderwelt, die, wen sie einmal ergriffen, nicht wieder losläßt, sagt einer ihrer Kenner⁹⁹: „Ein großes und beneidenswertes Erbe vergangener Zeit besaßen die Leute, welche so ausgeschmückte Zimmer bewohnten; sie blieben einander alle nahe, verstanden sich gegenseitig, verstanden sich jeder an dem zu erfreuen, was auch den andern erfreute . . . Die Kunst war den Leuten kein Luxus, sie war ihnen Leben.“

Da „die christliche Religion eine von den Heiden ererbte Leidenschaft, sich an Bildern zu

erfreuen und zu erbauen, unablässig forthegte“¹⁰⁰, konnte der Wert der Bilder auch in den sonst grundsätzlich veränderten Verhältnissen der folgenden Zeit erhalten bleiben. Dabei ist die Tradition der monumentalen „klassischen Kunst“ in der Darstellung der menschlichen Gestalt und der Bildkomposition von Byzanz fortgeführt worden. Eine kunst- und kulturgeschichtliche Entdeckung von sehr großer Bedeutung, die vor nicht langer Zeit gemacht worden ist und mit dem Namen Dura-Europos bezeichnet wird, hat unsere Vorstellung davon, wie sich die Übernahme der Bilder seitens der beginnenden christlichen Kunst vollzogen hat, und damit unsere Kenntnis von den Anfängen der Malerei in der Kunstgeschichte des christlichen Zeitalters überhaupt auf neue Grundlagen gestellt.

Dura-Europos am mittleren Euphrat, um 280 v. Chr. als makedonische Kolonie von den Seleukiden begründet und zeitweilig von den Parthern besetzt, war seit 165 n. Chr. eine römische Garnisonstadt an der gefährdeten persischen Grenze. 256 n. Chr., ein Jahr vor dem größten Triumph, den die Sasaniden je über Rom errungen haben, der Gefangennahme Kaiser Valerians durch den Großkönig Schapur, an die noch heute dessen Felsrelief von Naksch-i-Rustem erinnert, wurde Dura-Europos von den Persern erobert und zerstört. Die vorhergegangene Verteidigung des Ortes durch die Römer war sehr hartnäckig gewesen. Unter anderem hatte man, um die Stadtmauer zu stützen, eine Anzahl Häuser, die an sie stießen, mit Erde ausgefüllt. Seit dem Untergang der Stadt – die Römer zogen sich, obwohl sie später im Osten wieder Erfolge gehabt hatten, bald darauf nach dem mittleren Syrien zurück – blieben die Häuser in diesem aufgefüllten Zustand unter den Trümmern, um die sich keiner kümmerte, und die sich mit der Zeit der umgebenden Wüstenfläche anglichen. 1920 wurde durch Zufall das Vorhandensein dieser Trümmer und gleichzeitig das zahlreicher Wandmalereien in einem erstaunlichen Zustand der Erhaltung festgestellt. Seitdem begannen Ausgrabungen, die zu einem unerwarteten Reichtum an kultur- und kunstgeschichtlichen Ergebnissen geführt haben. Höchst seltsam und außerordentlich stellt sich diese Welt von Dura-Europos dar, ein Pompeji des Ostens. Das Meer der Zeit scheint an dieser Stelle trocken gelegt, und staunend haften unsere Blicke an dem, was hier sein Grund offenbarte. In Flauberts „Versuchung des heiligen Antonius“ bestehen die Prüfungen des Heiligen darin, daß alle Religionen, die den römischen Erdkreis zu seiner Zeit füllten, an ihm vorübergehen, wobei jede von ihnen ihn an sich zu ziehen bemüht ist: „Tritt ein zu uns, um dich mit dem Geist zu vereinigen, tritt ein zu uns, um die Unsterblichkeit zu trinken.“ An diese Visionen des Großen Antonius mag erinnert werden, wer von den Funden von Dura-Europos Kenntnis nimmt. Die römischen Legionen, die abwechselnd hier stationierten und deren Kontingente von überallher zusammengezogen waren, haben jene Kulte des Weltreichs mit sich gebracht, die nun nebeneinander in Dura-Europos Platz fanden, und dies zufällig in der Gegend der Stadt, die später in der oben geschilderten Weise zur Verteidigung hergerichtet worden und damit erhalten geblieben ist. Der Tempel der palmyrenischen Götter, das christliche Kultgebäude und die Synagoge von Dura-Europos haben die kunstgeschichtlich wichtigsten Funde geliefert¹⁰¹. Im Tempel der palmyrenischen Götter wurden 1922 zwei Wandmalereien gefunden, die beide Opferhandlungen darstellen, die eine von einem römischen Tribunen, die andere von einem Einwohner Duras mit seiner Familie dargebracht. Dieses zweite Wandbild, das Opfer

des Konon, um 75 n. Chr. ausgeführt (das Opfer des Tribunen ist später, im 3. Jahrhundert gemalt) fiel sofort durch seine unerwartete stilistische Verwandtschaft mit den Stiftermosaiken von San Vitale in Ravenna auf, vor allem mit dem Justiniansmosaik¹⁰². Das christliche Kultgebäude, unmittelbar an der Stadtmauer südlich des Palmyrener Tores gelegen, erwies sich als die älteste bisher bekanntgewordene oberirdische christliche Kultanlage. Sie wurde 232 n. Chr. im Hause eines Dositheos eingerichtet. Sie bestand aus zwei Räumen, von denen der eine als Baptisterium, der andere für die Abendmahlsfeier diente, und wurde im Frühjahr 1932 entdeckt. Das Baptisterium ist ein vier-eckiger Saal, an dessen Westrand sich ein von zwei Säulen getragenes Tabernakel über einer Vertiefung, dem Taufbecken, befindet. Die Wände waren mit christlichen Inschriften und mit Wandmalerei versehen. Die Ostwand ist stark zerstört. An der Westwand, über dem Tabernakel, waren der gute Hirte und Adam und Eva, an der Südwand David und Goliath, die Samariterin und eine als Paradies gedeutete Darstellung, an der Nordwand die Heilung des Gelähmten, Christus auf dem Wasser und die klugen Jungfrauen des Gleichnisses (nur teilweise erhalten und zuerst als die Marien am Grabe gedeutet) zu sehen. Zur Ausmalung des zweiten Raumes ist es nicht mehr gekommen, da das Ganze um 250 mit Erde ausgefüllt wurde. Als ein kunstgeschichtliches Hapax erwies sich, kurz nach dem der *domus christiana*, der Fund der Synagoge, die dem christlichen Kultraum gegenüber, an der Stadtmauer nördlich des Palmyrener Tores aufgedeckt wurde. Von den zwei Stifterinschriften in griechischer und in aramäischer Sprache gibt die letztere das Jahr 556 der seleukidischen Ära, 244 bis 245 n. Chr., als Datum der Erbauung an. Der Bau war über den Resten eines älteren entstanden, die ebenfalls gefunden wurden und an denen nur ornamentaler Dekor wahrzunehmen war. Im Gegensatz hierzu zeigten die Wände des elf Jahre vor dem Untergang von Dura errichteten Neubaus umfangreiche alttestamentliche Darstellungen in Wandmalerei, die in mehreren Reihen übereinander angeordnet und von dazwischengestellten einzelnen großen Gestalten unterbrochen wurden. Die Hände von vier Meistern waren zu unterscheiden. Der erste von ihnen beschriftete seine Darstellungen aramäisch, der zweite griechisch, der dritte persisch (pehlvi). Dieser dritte Meister steht künstlerisch am höchsten, er verbindet in den Elias- und Ezechielzyklen die Nachbildung hellenistischer Formen mit unmittelbarer Naturbeobachtung und der Fähigkeit zur Wiedergabe der schnellen Bewegung. Der vierte Meister hat den ornamentalen Dekor besorgt und nur einmal, in der Szene des Abrahamsopfers, sich im Figürlichen versucht¹⁰³. Eine entwickelte parthische, später sasanidische monumentale Wandmalerei, die hellenistisch inspiriert war, ist als Hintergrund für die Tätigkeit dieser Maler von Dura vorzusetzen.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Funde ist sehr groß. Dura zeigt zunächst, daß die Diaspora um die Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. umfangreiche alttestamentliche Bildzyklen gekannt hat. Der entwickelte Zustand der Bilderwelt von Dura berechtigt uns, das Vorhandensein ähnlicher Zyklen in den vorhergehenden Jahrhunderten vorzusetzen. Zumindest in der frühen Kaiserzeit, wenn nicht schon in der Zeit vor dem Beginn der christlichen Ära müssen sie entstanden sein. Unter diesem Gesichtspunkt löst sich u. a. das Rätsel der Mosaiken von Sta. Maria Maggiore in Rom, die eines der hervorragendsten Denkmäler der altchristlichen Monumentalmalerei darstellen. Sta. Maria Maggiore, diese „vielleicht schönste Kirche Roms“, die aus dem basilikalen Saal eines

römischen Palastes unter dem Papst Liberius (352–366) entstand, zeigt an den Hochwänden des Mittelschiffs Mosaiken alttestamentlichen und am Triumphbogen christologischen Inhalts. Letztere sind auf Grund der Stifterinschrift Sixtus' III. (432–440) mit Sicherheit um die Mitte des 5. Jahrhunderts zu datieren. Es ist immer aufgefallen, daß die alttestamentlichen Szenen der Mosaiken des Langhauses durch ihren Reichtum an Kompositionsgehalt – die durch die Linien der Speere im Bilde zustandekommenden Überschneidungen in dem Mosaik, das Josua, der Sonne und dem Mond gebietend, darstellt¹⁰⁴, sind in einer Weise ausgenutzt, die an die „Lanzen“ des Velazquez erinnert – und ihren entwickelten Figurenstil sich von den kompositionell ungleich ärmeren und in der figürlichen Darstellung unbeweglicheren christologischen Mosaiken des Triumphbogens unterscheiden. Der stilistischen Differenz entspricht eine Verschiedenheit in der malerischen Haltung. Die alttestamentlichen Langhausmosaiksteine stehen auch in dieser Beziehung der Antike viel näher. „Sie wirken impressionistischer, zeigen ein weiteres Changieren der Farben, eine bedeutend malerischere Haltung“¹⁰⁵.“ Diese Unterschiede hat man, nicht sehr überzeugend, dahin zu erklären versucht, daß die Mosaiken des Mittelschiffs unter Liberius, die des Triumphbogens hundert Jahre später, unter Sixtus III. entstanden seien. Durch Dura werden wir darüber belehrt, daß die Mosaiken des Langhauses von St. Maria Maggiore sehr frühen alttestamentlichen Bildvorlagen folgen, die mit den Mitteln der hellenistischen Malerei vielleicht noch vor Beginn der Zeitrechnung von griechischen Malern und noch aus einer Fülle des Könnens heraus geschaffen worden waren, während die am Triumphbogen der erst im 4. und 5. Jahrhundert feste Gestalt annehmenden neuen christlichen Ikonographie angehören, die zu einer Zeit geschaffen worden ist, da, gegenüber den vorhergehenden Jahrhunderten, die Spätantike bereits stark verarmt war. Die aus altchristlicher Zeit erhaltenen alttestamentlichen Zyklen, an den Hochwänden von St. Maria Maggiore und in den Miniaturen der Quedlinburger Italafragmente, der Wiener Genesis, der Josuarolle, des Ashburnham-Pentateuch und der Cottonbibel (die im 18. Jahrhundert bis auf wenige Reste zugrunde ging, deren Bildinhalte indes in den Narthexmosaiksteinen von S. Marco in Venedig erhalten sind, für die im 13. Jahrhundert eine Handschrift derselben Gruppe als Vorlage gedient hat) gehen wahrscheinlich alle auf vorchristliche, schon früh für die Diaspora geschaffene Illustrationszyklen des Alten Testaments zurück.

Mit der neuen Erkenntnis, die sie über die Ursprünge der alttestamentlichen und der christologischen Bildzyklen verbreiten, wird die Bedeutung der Funde von Dura-Europos nicht erschöpft. Sie bringen außerdem Klarheit in die Erörterung einer stilkritischen Frage, die für die Kenntnis der byzantinischen Kunstgeschichte grundlegend ist. An den Wänden von Dura finden sich gleichzeitig und nebeneinander entstandene Darstellungen, in denen einerseits die antike Form noch gewahrt wird, andererseits diese Form von der starren Frontalität des hieratischen Flächenstils und dem Streben nach unmittelbarer, einprägsamer Verdeutlichung des Bildinhalts, das die Form mißachtet, ganz verdrängt wird. Die Wandbilder im christlichen Kultraum gehören zu den letzteren; sie stellen zum Teil die äußerste Rückbildung und Primitivisierung der Antike dar, die überhaupt in Dura zu finden ist. „Die Entstellung der antiken Vorbilder durch ihre Berührung mit dem Orient tritt auf dem Boden Asiens überall dort zutage, wo Einwirkungen des Hellenismus erfolgt waren.“ Von der byzantinischen Kunst wissen wir, daß sie von zwei

entgegengesetzten Tendenzen beherrscht wird. In ihr ist einerseits die antike Freiheit, die Autonomie der Form wirksam und andererseits die orientalische hieratische Bindung. Diese beiden entgegengesetzten Tendenzen, von denen die eine ihren Ursprung aus dem unmittelbar überkommenen antiken Erbe, die andere aus der Gesetzmäßigkeit des christlichen Kultus nimmt, sind in ihr dauernd im Widerstreit, und wir sehen sie „abwechselnd obsiegen, den Zeitumständen, dem Ort und der Geistesverfassung der Menschen entsprechend“ (Millet). Die Funde von Dura-Europos erweisen, daß diese andauernde Auseinandersetzung zwischen Antike und Orient im Osten, von wo das Christentum kam und wo sich auch derjenige Teil seiner Ikonographie gebildet hat, der seit dem 5. und 6. Jahrhundert überwiegen sollte, von Anfang an, seit dem Beginn des Hellenismus, vorhanden gewesen ist. In der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. haben wir in Dura in dieser Hinsicht dieselben Verhältnisse, die man im 13. Jahrhundert in Konstantinopel kennt. Es bestätigt sich, was wir schon früher erörtert haben: daß es nicht angeht, die spätere byzantinische Kunst als ein Mittelalter abzugrenzen gegen ihre Anfänge, die allein spätantik sein sollen. Die beiden Tendenzen, von denen die byzantinische Entwicklung beherrscht wird, sind vielmehr von Anfang bis zuletzt nebeneinander vorhanden und in einem ununterbrochenen Widerstreit begriffen. Es ist dasselbe Verhältnis im 3. und 13., im 5. und 15. Jahrhundert, denn das Gesamtbild der byzantinischen Kunst wird durch diesen Widerstreit bestimmt. Man versucht, die byzantinische Kunst als eine Synthese zu erfassen, und spricht von „byzantinischem Orient“. Die alte Betrachtung, die von Kennern wie Kondakov, Charles Diehl und Gabriel Millet ausging und die von den „Renaissancen“, von den aufeinanderfolgenden „goldenen Zeitaltern“ der byzantinischen Kunst spricht, ist die richtigere. Das Durchdringen der hieratischen Forderung mit der Hoheit der Antike ist das Wesen der byzantinischen Form auch in der Malerei.

Die beginnende christliche Kunst nahm die bereits vorhandenen alttestamentlichen Zyklen auf. Die christologischen mußten von ihr geschaffen werden. Dieser Prozeß vollendete sich erst im 5. und 6. Jahrhundert und wurde nach dem Bilderstreit im 10. Jahrhundert noch einmal abschließend systematisiert. Von den frühen christologischen Zyklen besitzen wir nur wenige Spuren. Doch gestatten spätere Denkmäler Rückschlüsse auf ihr Wesen. Für die Verbildlichung der Evangelientexte sind zwei Fassungen grundlegend gewesen, die in gewissem Sinn den beiden konträren Grundtendenzen der byzantinischen Kunst entsprechen und die in allem Späteren nachleben. Sie sind als die alexandrinische und die antiochenische zu bezeichnen¹⁰⁶. Zwei mittelbyzantinische Evangelienhandschriften mit durchgehender Streifenillustration, die beide auf altchristliche Vorlagen zurückgehen, gestatten uns, über das Wesen dieser beiden Fassungen zu einer bestimmten Vorstellung zu gelangen. Eine Handschrift in Florenz, Laur. gr. VI 23, (Abb. 51b–53), im 12. Jahrhundert entstanden, gibt die alexandrinische Fassung, die den Formen und Kompositionsgesetzen der klassischen Kunst nahesteht. Konstantinopel eignete sich die alexandrinische Fassung an, sie lag im 6. Jahrhundert den Mosaiken in der justinianischen Apostelkirche zugrunde. Die kunstgeschichtlich bedeutendste aller byzantinischen Bilderhandschriften, der für Basilio I. Makedo um 880 geschaffene große Gregorkodex der Pariser Nationalbibliothek (Paris. gr. 510), enthält sie in seinen christologischen Szenen (Abb. 41a, 41b, 43b). Die antiochenische Redaktion, vertreten durch

den Paris. gr. 74 (11. Jahrhundert), stellt den Inhalt über die Form und scheut nicht davor zurück, zur Verdeutlichung der biblischen Vorgänge „die grausame, rührende oder triviale Wirklichkeit“ (Millet) darzustellen (Abb. 46–50). Die antiochenische Redaktion lag den Mosaiken der Sergioskirche von Gaza zugrunde, die nur noch aus der Beschreibung bekannt sind; wir besitzen Teile der antiochenischen Redaktion in den um 500 n. Chr. entstandenen christologischen Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna und in den Miniaturen zweier Purpurhandschriften des 6. Jahrhunderts, dem Kodex von Rossano und den Fragmenten von Sinope in Paris.

Wer den Stilwert der byzantinischen Buchmalerei nach dem Verhältnis beurteilen will, das in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes zwischen den Miniaturen und der monumentalen Wandmalerei besteht, wird darüber erstaunt sein, daß die nicht mehr erhaltenen monumentalen Zyklen der Frühzeit nach Bildern beurteilt werden sollen, die sich in zwei mittelbyzantinischen Handschriften befinden und die außerdem noch als Vertreter ihrer Gattung von sehr kleinem Format sind. Beträgt doch in beiden Fällen die Größe der Figuren nur 2 bis 3 cm. Bei näherem Zusehen wird man erkennen, daß die byzantinische Miniatur Eigenschaften aufweist, durch die ihr eine Sonderstellung gegeben und ihr Eintreten für nicht mehr vorhandene monumentale Werte gerechtfertigt ist. Im Abendlande hat die mittelalterliche Buchmalerei im 7. und 8. Jahrhundert mit Bildern begonnen, die sich zu ihrer späteren Höhe wie das Lallen eines Kindes zur Sprache der Erwachsenen verhalten¹⁰⁷. Auch in Rom gab es im frühen Mittelalter keine kontinuierliche Schule. Das Evangelienbuch in Cambridge, das aus der Zahl der Bücher erhalten ist, die 601 Gregor der Große an Augustinus, den Apostel der Angelsachsen, nach England sandte¹⁰⁸, zeigt in seinen Evangelistenbildern jene Rezeption östlicher Formen, durch die in Rom damals die Malerei erneuert wurde, wovon noch im folgenden 8. Jahrhundert Sta. Maria Antiqua Zeugnis ablegt. Die Buchmalerei von Byzanz dagegen befand sich auf der Linie einer ununterbrochenen Tradition, deren Anfänge mit denen der hellenistischen Buchmalerei zusammenfallen. Diese begann im 3. vorchristlichen Jahrhundert in Alexandria¹⁰⁹ mit einer Adaptierung der ägyptischen Buchillustration, deren Prinzip, vom griechischen Geist erfaßt, in ähnlicher Weise zu neuen Resultaten geführt hat wie die Adaptierung der orientalischen Kuppel durch die Architekten des Hellenismus.

In dem die alexandrinische Fassung des christologischen Zyklus enthaltenden Laur. VI 23¹¹⁰ wird das Wesentliche in den einzelnen biblischen Szenen mit hervorragender Richtigkeit und Prägnanz herausgestellt und zugleich zwischen den einzelnen Szenen ein allgemeiner Formzusammenhang geschaffen, der durch Größe und Harmonie einprägsam ist. Die Verbildlichung des Berichts von der Heilung der beiden Blinden und des Besessenen (Matth. 9, 27–35) (Abb. 52) zeigt in ihren oberen Streifen Christus einherschreitend, von den beiden Blinden gefolgt, die seine Hilfe anrufen; hierauf, wie er in ein Haus tritt, wohin ihm die Blinden folgen und wo sie geheilt werden. Das im Evangelienbericht genannte Haus ist vom Illustrator nur angedeutet, mit einem Rustikasockel und darüberliegenden Fenstergeschoß; der Vorgang der Heilung selbst davor nur als Idee mit jener harmonischen Schönheit dargestellt, wie sie später Giotto nach ähnlichen byzantinischen Vorlagen in der Arenakapelle ins Italienisch-Volkstümliche übersetzt hat. Im unteren Streifen sieht man die beiden Blinden noch einmal, die geheilt das Haus verlassen und, entgegen dem Verbot Christi, das Wunder ihrer Heilung laut verkünden.

Inzwischen ist ein Besessener, der zugleich stumm ist, zu Christus gebracht worden und wird geheilt. Die Volksmenge ist von Staunen ergriffen, die Pharisäer erklären, hier werde der Teufel im Namen des Teufels ausgetrieben. Ein in langem Gewande auftretender, den Vorgang der Heilung mit höhnischer Miene und demonstrativem Gestus begleitender bärtiger Mann verkörpert diese Stimme der Pharisäer. Christus hat sich jetzt weiter gewandt, er zieht in Städten und Flecken herum, überall lehrend, predigend und das Elend im Volke lindernd. Der Miniator stellt ihn dar, wie er auf eine Gruppe von Kranken und Krüppeln hinweist. Ein Unglücklicher, der ohne Beine ist, hat seine Handkrücken vor sich hingestellt und erhebt seine Hände adorierend. Im Markusevangelium werden die Wunderberichte von der Auferweckung der Tochter des Jairus und von der Heilung der Blutflüssigen miteinander verflochten, indem die Heilung der kranken Frau auf dem Wege zum Hause des Jairus vor sich geht. Die Darstellung im Laurent. VI 23 gibt sie in getrennten Bildern (Abb. 53). Im oberen Streifen ist der galiläische See zu sehen, an dessen Ufern Christus seine Wirksamkeit ausübt und wohin Jairus kam, um zu seinen Füßen das Leben seiner Tochter zu erleben. Christus begibt sich dann vom See zum Hause des Jairus, aus dem ein Bote mit der Nachricht kommt, das kranke Kind sei bereits gestorben. Das sich nun ereignende Wunder wird bei Markus mit einer dramatischen Spannung bis zum Höhepunkt des „Thalita Kumi“ geschildert, die zu allen Zeiten suggestiv gewirkt und zur Verbildlichung des Vorgangs angeregt hat. Der Meister, der im Laurent. VI 23 die Miniaturen zu dieser Stelle des Markusevangeliums nach einer altchristlichen Vorlage geschaffen hat (hier ist eine andere Hand tätig als die, von der die Heilung der Blinden und des Besessenen gemalt wurde), konzentriert seine Darstellung auf die Gestalt Christi, in der er die Idee einer jenseitigen Kraft, die zum Heile der Menschheit den Kampf mit dem Tode aufzunehmen bereit ist, zu verkörpern weiß. Christus tritt, mit Chiton und Mantel bekleidet (es fehlen die Sandalen an den Füßen), im großen Kreuznimbus auf. Seine Rechte ruht in der Szene mit dem kniefälligen Jairus am Gewande, in der zweiten Szene ist sie ablehnend gegen den Boten erhoben, der den Tod der Tochter des Jairus verkündet, in der Darstellung der Erweckung geht das Wunder von ihr aus. In der Linken hält Christus die Schriftrolle, das Gesetz und die Propheten, wo sein Kommen und zugleich sein Opfertod beschlossen sind. Ein mächtiges, freies Dastehen, der beherrschende große Umriß zeichnen Christus aus. Derselbe Christus ist auch im unteren Streifen zu sehen, wo die kranke Frau inmitten der Christus umgebenden Menge sein Gewand zu berühren versucht. Christus bleibt dann fragend stehen, zur Verwunderung der Apostel, „Du siehst die Menge, die dich bedrängt, und sprichst: Wer hat mich berührt“. Im dritten Bilde erfolgt der Fußfall der Frau und der Gestus Christi: „Dein Glaube hat dir geholfen, gehe hin in Frieden und sei heil von deiner Geißel.“ Im Bilde der Aussendung der Apostel (Matth. 28, 16–20) (Abb. 51b) wird im Laurent. VI 23 der Berg in Galiläa dargestellt, an dem die Elf versammelt werden, worauf Christus vor ihnen erscheint und zu ihnen spricht. In der Darstellung des Berges zeigt sich, was von der Ideallandschaft, so wie die hellenistische Malerei sie geschaffen hatte, noch übriggeblieben war zur Zeit, als diese mittelbyzantinische Miniatur entstand, und zugleich das Rudiment, aus dem die spätere Entwicklung bis zu Giorgione, Correggio und Poussin weitergeführt hat. Die Erwartung der Elf wird durch den Gleichschritt, mit dem sie auftreten, vergegenwärtigt. Nach

Matth. 28, 17 wurde die Erscheinung Christi nicht von allen Jüngern verstanden, einige zweifelten daran, den Auferstandenen wirklich zu sehen, was hier durch Unterschiede in der Haltung zum Ausdruck gebracht wird. Der auferstandene Christus beschränkt sich darauf, auf sein ewiges Wesen hinzuweisen, die Worte der Sendung auszusprechen und sein Verbundensein mit den auf der Erde Zurückbleibenden zu bekräftigen. Seine Erscheinung ist von einer jenseitigen Erhabenheit erfüllt, wie sie, einmal von der byzantinischen Form geschaffen, auf den Höhepunkten der christlichen Kunst, so in der kleinen Holzschnittpassion Dürers, wiederkehrt.

Die Miniaturen des Paris. gr. 74¹¹¹ vertreten die antiochenische Fassung des christologischen Bilderzyklus, in der das Streben nach einer möglichst eindringlichen Verdeutlichung des Inhalts den Sinn für die formale Ausgeglichenheit der Bildwirkung zurückdrängt. Mit großer Lebhaftigkeit, unter Betonung des Zufälligen und Sinnfälligen, wird hier die Berufung der ersten Jünger, die Heilung des Besessenen, die Flucht nach Ägypten, dessen Personifizierung, die *terra Aegypti*, die Heilige Familie kniefällig begrüßt, die Wirksamkeit des Täufers am Ufer des Jordan¹¹² (Abb. 46d) dargestellt. Zur Illustration von Luk. 21, 20, wo Christus die Belagerung Jerusalems und die Flucht seiner Bewohner auf das flache Land voraussagt (Abb. 46a, b), werden nach orientalischem Vorbild Reitergruppen in heftiger Bewegung abgebildet¹¹³. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn wird durch ein Genremotiv illustriert, das einen der Schweinehirten zeigt, der auf eine Eiche geklettert ist, um Blätter und Eicheln für die Herde herunterzuschlagen (Abb. 47a). Im Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge (Abb. 47b) sind die Gestalten der grabenden Gärtner und der Winzer in ihren wesentlichen Motiven mit der Schärfe einer Momentaufnahme erfaßt¹¹⁴, ebenso die mit ihren Keulen zum Mord an den Abgesandten des Herrn des Weinbergs ausholenden ungetreuen Knechte des Gleichnisses von den Weingärtnern (Abb. 46c). Die wunderbare Speisung gibt Gelegenheit zur Darstellung einer Volksmenge und zur Verdeutlichung des Räumlichen (Abb. 49b). Die byzantinische Malerei teilt mit der antiken die „niemals ganz streng beobachtete Klarheit des räumlichen Zusammenhangs der dargestellten Objekte¹¹⁵“. Diese Tatsache darf nicht zur Aussage erweitert werden, daß es ihr gänzlich am Willen zur Vergegenwärtigung des Räumlichen fehle. Die antike Malerei hat die Linearperspektive, die in der Malerei zum erstenmal in der italienischen Renaissance zur Anwendung gelangt ist, nicht ausgebildet, weil sie, in der Hauptsache alles Interesse auf die Darstellung der menschlichen Gestalt konzentrierend, die exakte linearperspektivische Konstruktion als eine Ablenkung von den wesentlichen Werten des Bildes empfand. Überdies war in der sogenannten umgekehrten Perspektive eine Behandlung des Raumproblems gegeben, wie die moderne Malerei sie nicht kennt. Bei der umgekehrten Perspektive beginnt die Verkürzung nicht vom Standpunkt des Beschauers, sondern von dem der Hauptpersonen im Bilde her. Heben sich diese von einem entwickelten Hintergrunde ab, so ergibt sich für diesen gleichzeitig auch der Standpunkt des Beschauers, so daß in einem Bilde die umgekehrte Perspektive und die Linearperspektive zusammen auftreten können¹¹⁶. Die antike und im Zusammenhang mit ihr die byzantinische Malerei haben sich in ihren Darstellungen mit Raumelementen begnügt, die jedesmal mit großer Richtigkeit sinngemäß zur Anwendung gelangten, so in der vorliegenden Miniatur der wunderbaren Speisung des Volkes mit fünf Broten und zwei Fischen. Im 11. Jahrhundert ist eine Miniatur dieser

Art in der europäischen Malerei einzigartig in der Prägnanz, mit der das Thema erfaßt, dem sicheren Geschick, mit dem seine Darstellung durchgeführt, und dem Element der „klassischen Kunst“, durch das sie gehoben wird. Die mit der Brockensammlung beschäftigten Apostel sind mitten in ihrer Tätigkeit dargestellt. In der vorderen Reihe der Volksmenge sieht man eine Anzahl von Personen in ungezwungener Haltung sitzen. Sie gehören scheinbar nicht mehr der biblischen Menge an; mit kostbaren Gewändern angetan, geben sie eine Vorstellung von einer Versammlung von Byzantinern des 11. Jahrhunderts. Auch könnte man sie mit einer Gesellschaft geschmeidiger Höflinge aus den Fresken der ferraresischen Schule des 15. Jahrhunderts im Palazzo Schifanoia vergleichen. An der Stelle im Bilde, von der das Wunder ausgeht, sind Christus und die Apostel zu einer Gruppe vereinigt, die durch formale Idealität ausgezeichnet wird. Hier und an anderen Stellen – so in der Szene der Verfluchung des Feigenbaums – berührt sich die Art des Paris. gr. 74 mit der des Laurent. VI 23, und es wird deutlich, daß die Schönheit der alexandrinischen und der Realismus der antiochenischen Fassung beide in das Element der byzantinischen Form eingebettet sind. Im Paris. gr. 74 sind noch hervorzuheben die Kontraposte in der Szene der Fußwaschung (Abb. 49c), der Gestus, mit dem Christus im liturgischen Abendmahl, in verdoppelter Gestalt am Altar stehend, das Brot und den Wein verteilt (Abb. 48b), und die klaren Bildgedanken der Kreuzabnahme und Bestattung, der Szene der Begegnung der Frauen mit dem Engel am offenen Grabe und der Anastasis (Abb. 51a).

Die mit „alexandrinisch“ und mit „antiochenisch“ bezeichneten, sich bei der Herausbildung der christlichen Ikonographie geltend machenden stilistischen Unterschiede beherrschen die ganze weitere Entwicklung der altchristlichen und der byzantinischen Malerei. Alexandria, von Griechen besiedelt, hat auf ägyptischem Boden hellenische Kultur in direkter Tradition fortgesetzt. Antiochia war von Syrern bewohnt, die die äußeren Seiten der griechischen Gesittung angenommen hatten. Hier konnte es nur zu einer syrisch-hellenistischen Mischkultur kommen. Dadurch wurde verhindert, „daß hier höhere ideale Interessen auf die Dauer einen Mittelpunkt fanden. Darin fällt Antiochia stark ab gegen Alexandria . . . Antiochia ist niemals eine Stätte der Wissenschaft und auch niemals eine der Kunst gewesen, wenigstens nicht der hohen, ernsten Kunst^{117c}“. Um 400 n. Chr. konnten die Antiochener das Hochgriechisch des Johannes Chrysostomos nicht verstehen¹¹⁸. Zwei große figürliche Mosaiken im Grabmal der Galla Placidia in Ravenna¹¹⁹, von denen das eine die apollinische Gestalt des Guten Hirten, der von seiner Herde umgeben inmitten einer Landschaft thront, und das andere den mit großem Pathos dem Instrument seines Martyriums, dem glühenden Rost, zuschreitenden heiligen Laurentius zeigt, sind Beispiele der alexandrinischen Art, die ihren Gegenstand durch die Form verklärt, und der antiochenischen, der die Form nebensächlich, die eindringliche Darstellung des Inhalts dagegen die vornehmste Aufgabe ist.

Die Denkmäler von Ravenna sind entstanden zwischen 404, als Honorius seine Residenz von Mailand hierherverlegte, um in der damals noch durch später versandete Lagunen vom Festland getrennten Stadt vor den Westgoten Alarichs sicher zu sein und im Notfall über das Meer in den Osten fliehen zu können, und 751, dem Jahr der Eroberung Ravennas durch die Langobarden, durch die das byzantinische Exarchat sein Ende fand. Vier Gruppen von monumentalen Denkmälern sind in Ravenna zu unterscheiden. Die erste, durch den Namen der Galla Placidia (gest. 450) bezeichnete gehört der letzten

Zeit des weströmischen Reichs an und umfaßt die Kirchen S. Giovanni Evangelista, St. Agata, das Grabmal der Galla Placidia und das Baptisterium der Orthodoxen. Die zweite fällt in die Zeit der ostgotischen Herrschaft Theoderichs (gest. 526) und seiner Nachfolger. In ihr entstanden die Kirchen – mit zum Teil erhaltener Mosaikausstattung – S. Spirito, S. Apollinare Nuovo, das Baptisterium der Arianer, San Vitale, S. Apollinare in Classe, die Mosaiken der Erzbischöflichen Kapelle, der Palast Theoderichs, dessen Abbildung in Mosaik von S. Apollinare Nuovo erhalten ist, und das Grabmal des großen Ostgotenkönigs. Die dritte, justinianische Periode beginnt 540 mit der Eroberung Ravennas durch die Byzantiner. Ihr gehören an: die Vollendung der Bauten und die Ausstattung von San Vitale und S. Apollinare in Classe, die Erneuerung eines Teils der Mosaiken von S. Apollinare Nuovo, das Apsismosaik von S. Michele in Affricisco¹²⁰. Die vierte Periode ist die des byzantinischen Exarchats, aus der Mosaiken am Triumphbogen und im Chor von S. Apollinare in Classe, um 667 entstanden, und die am Triumphbogen von S. Michele in Affricisco¹²¹ erhalten sind.

Ein während der seit 1927 neu aufgenommenen Ausgrabungen von Herculaneum 1932 geglückter Fund im Nymphäum der Casa del mosaico di Nettuno e di Anfitrite hat den Beweis erbracht, daß bereits die Wanddekoration des Hellenismus das Glasmosaik in großem Maßstab zu figürlichen Darstellungen verwendet hat. Neben musivisch ausgeführten Jagdszenen und Darstellungen von Pfauen, die auf blauem Grunde erscheinen, erblickt man hier in einem Rahmen, der aus natürlichen Muscheln und aus musivisch ausgeführtem Ornament von hoher Vollendung gebildet ist, auf gelblichem Grunde die Gestalten von Neptun und Amphitrite in lichter blauer Schleiergewandung, von derselben Farbe, wie es die blauen Lichtschleier sind, die in der Ferne über den umgebenden Meeresküsten liegen. „Wegen seiner kühnen impressionistischen Ausführung ist dieses herkulanische Mosaik eins der beredtesten Zeugnisse des Zusammenhangs der musivischen Kunst der Wanddekoration vom alexandrinischen und römischen Altertum bis in die christliche und byzantinische Zeit¹²².“ Schon früher, vor dem Funde von Herculaneum, waren Reste von Glasmosaiken größeren Umfangs in der Kuppel des sogenannten Vestibüls des Diokletianspalasts von Spalato (um 300) festgestellt worden.

Im Grabmal der Galla Placidia werden nach dem Vorbild der hellenistischen Wanddekoration die buntfarbigen Mosaikflächen von solchen unterbrochen, die auf blauem Grunde goldene Ranken¹²³ zeigen, in die ebenfalls in Goldmosaik ausgeführte Figuren hineingestellt sind (Abb. 21). Der hiermit erzielte Ausgleich polychromer und monochromer Teile des Dekors bringt den Eindruck einer hohen Harmonie hervor. Um so merkwürdiger wirkt innerhalb dieses abgestimmten alexandrinischen dekorativen Zusammenhangs, der durch die feierliche Ruhe des Guten Hirten personifiziert erscheint, der vehemente Einbruch des expressiven „antiochenischen“ Pathos im Laurentiusmosaik. Die zeitlich nahestehende Dekoration im Baptisterium der Orthodoxen¹²⁴ kommt durch das Zusammenwirken von Marmorinkrustation, Mosaiken und bemaltem Stuck zustande. Das blaue Mosaikfeld der Kuppelfläche wird durch goldenen Akanthuswuchs, der sich, wie an der augusteischen Ara Pacis, aus dichten Stauden erhebt, in Felder geteilt, in denen die ohne Nimben dargestellten Apostel als eine Philosophenschar erscheinen¹²⁵. Der Gesamteindruck ist von einer lichten Heiterkeit, gegen die 50 Jahre später das um 500 entstandene Dekor im Baptisterium der Arianer, das dieses Kuppelschema wieder-

holt, „sehr zurücksteht“. Im Kuppelmosaik des Baptisteriums der Orthodoxen ist besonders auch die äußere Zone, die eine Darstellung mystischer Altäre und Throne enthält, bemerkenswert. Durch leichte Säulenstellungen, deren flache Kassettendecken perspektivische Verkürzungen zeigen, die ein Gegenstück zu jenen im pompejanischen Wandbilde der Iphigenie in Tauris bilden, und die mit schönen Transennen versehen sind, öffnet sich der Blick in Paradiesesgärten. Die leichte Anmut dieser alexandrinischen Zierarchitektur steht im Gegensatz zu den schweren, juwelenbeladenen Prunkbauten ähnlichen Charakters in den ungefähr gleichzeitigen Kuppelmosaiken der Georgsrotunde in Thessalonich. In ihrem zweistöckigen Aufbau, der von der hellenistischen Bühnenwand herkommt, sind die Architekturformen des Mosaiks von Thessalonich denen des Markttors von Milet verwandt, dessen Ordnung hier indes durch phantastische Steigerung verändert wird. Auch im Mosaik von Thessalonich wird das Ganze durch Akanthuskandelaber in einzelne Felder aufgeteilt. Die Zusammenstellung der kleinen, vielfigurigen christologischen Szenen am oberen Rande der Hochwände des Mittelschiffs von S. Apollinare Nuovo mit den großen Prophetengestalten zwischen den Fenstern entspricht einer sehr ähnlichen Anordnung von Dura-Europos. Die monumentale Wirkung der christologischen Bilder entsteht auch hier, in diesem Beispiel der antiochenischen Fassung (um 500), auf Grund der Kompositionsgesetze der antiken Malerei. Der Ausgleich der beherrschenden Vertikale in der Gestalt Christi mit der Diagonale, in der sich hier die Handlung entwickelt und in der auch die von der Hauptgestalt überschrittenen Begleitfiguren erscheinen, vollzieht sich in derselben Art wie in einer Anzahl von pompejanischen Wandbildern, z. B. in der „heiligen Hochzeit“ (Zeus und Hera). Doch werden Bewegungen und Gesten auf das Notwendigste beschränkt, Modellierung und Gewandbehandlung vereinfacht, um die Aufmerksamkeit des Beschauers nicht von dem eindringlichen und feierlichen Vortrag der Bildinhalte abzulenken.

In unmittelbarem Zusammenhang mit der reduzierten, primitivisierten östlichen Art stehen in Ravenna die beiden großen Märtyrerprozessionen, die der Bischof Agnellus um 556 am unteren Teil der Hochwände von S. Apollinare Nuovo an Stelle von älteren Mosaiken der arianisch-gotischen Zeit anbringen ließ. In der flächenhaften Anlage, die sich zur Charakterisierung der Gesichter und zur Darstellung der Gewandung mit den einfachsten Elementen der Zeichnung begnügt, unterscheiden sich diese Mosaiken von 556 sichtbar von den bedeutend sorgfältiger ausgeführten biblischen Gestalten und christologischen Szenen von 500, die sich über ihnen befinden.

Der Bau von S. Vitale in Ravenna ist noch in der ostgotischen Zeit unter dem Bischof Ecclesius (522–536) begonnen worden, den das Mosaik in der Konche der Apsis mit dem Kirchenmodell in den Händen als Stifter zeigt. Der Bau hatte ursprünglich eine hölzerne Bedachung. Unter dem Bischof Maximian wurde zu Beginn der byzantinischen Herrschaft die Einwölbung vollzogen und die Innendekoration beendet. Die Weihe fand 547 statt. Die Mosaiken des Altarraums, die allein erhalten geblieben sind, werden in ihrer in Grün und Gold schimmernden Gesamthaltung durch den vom „persischen Prunk“ bestimmten Stil der offiziellen justinianischen Hofkunst charakterisiert, dem vor allem die beiden Stiftermosaiken angehören, welche, wie die Funde von Dura-Europos erweisen, stark von der Seite der parthisch-sasanidischen Zeremonialhaltung her bestimmt sind. Ein antikes Relieffragment, das sich im Innern von S. Vitale in der Nähe

der justinianischen Mosaiken eingemauert findet und Augustus als Mars mit Livia als Venus genitrix zeigt, läßt den Unterschied zum Früheren erkennen. Alexandrinisch-hellenistischen Charakter haben in S. Vitale die Evangelistendarstellungen mit den abgetrepten Felslandschaften, dem Flußmotiv mit Wasservögeln und Wasserpflanzen zu Füßen der Evangelisten und den landschaftlichen Motiven, in die der Stier des Lukas (Abb. 20) und der Engel des Matthäus hineingestellt sind. Hier haben sich Elemente der antiken Ideallandschaft mit ihren tiefen Gebirgsgründen, ihren Wolkenzügen und den als Repoussoir dienenden isolierten Bäumen noch im 6. Jahrhundert erhalten. Auch in anderen Teilen der Mosaiken des Bema von S. Vitale werden hellenistische Motive sichtbar, so in den zwei Darstellungen des hier wie auch sonst immer in der byzantinischen Ikonographie bartlosen und jugendlichen Moses, der in einem Bilde seine Sandalen löst, in dem anderen seine Arme zu Gott erhebt, das Gesetz zu empfangen. Die zahlreichen, zum Teil recht weitgehenden Restaurierungen, welche die Mosaiken in Ravenna im 18. und 19. Jahrhundert erlitten haben, und von denen einige (so der Zug der Magier in S. Apollinare Nuovo) sich durch ihre Plumpheit sofort zu erkennen geben, verschwinden vor dem bewegenden Gesamteindruck dieser Denkmäler¹²⁶.

In merkwürdigem Gegensatz zu den ravennatischen Mosaiken, die, obwohl verschiedenen Epochen und Stilrichtungen angehörig, einen einheitlichen, ausgeglichenen und mehr oder weniger schweren, verhaltenen Farbton aufweisen, stehen die in Thessalonich erhaltenen aus dem 5. Jahrhundert (Georgsrotunde), 6. Jahrhundert (Hosios David) und 7. Jahrhundert (Demetriusbasilika; nach dem Brande von 1917 sind noch vier Bilder vorhanden). Sehr sicher und breit angelegt, zeigen diese Mosaiken von Thessalonich eine helle Buntfarbigkeit, die von allem in Ravenna verschieden ist, dagegen mit einem Teil der Fresken des 8. und 9. Jahrhunderts in Sta. Maria Antiqua in Rom¹²⁷ und mit den Mosaikfragmenten vom Oratorium Johanns VII. (705–707) zusammengeht, die ausgesprochen östlichen Charakter aufweisen. Die koptischen Fresken von Bawit (6. Jahrhundert) zeigen dagegen dunklere Töne und auch Beispiele monochromer Technik¹²⁸. Mittelbyzantinische Mosaikenzyklen sind in ihren wesentlichen Teilen erhalten geblieben in Hosios Lukas¹²⁹ (Anfang des 11. Jahrhunderts), Kiew¹³⁰ (Mitte des 11. Jahrhunderts) und Daphni¹³¹ (Ende des 11. Jahrhunderts). Zyklen mittelbyzantinischer Fresken in Nérez bei Skopie (Makedonien, von 1164), in Vladimir (1197), Pskov (Miroškloster, 1156), in der Erlöserkirche von Nerédica bei Nowgorod (1199) in Mittel- und Nordrußland¹³² und in den kappadokischen Höhlenkirchen (10.–12. Jahrhundert). Der Mosaikenzyklus der Nea Moni auf Chios (Mitte des 11. Jahrhunderts) ist stark zerstört. Den verhältnismäßig vollständig erhaltenen Mosaiken des 12. Jahrhunderts in S. Marco in Venedig¹³³, obwohl in der Hauptsache von byzantinischen Meistern ausgeführt, fehlt die Strenge des eigentlichen mittelbyzantinischen Wesens. „Die Ausstattung von S. Marco erscheint gegenüber der hieratischen Diszipliniertheit [von Hosios Lukas und Daphni] . . . als barbarisches Überwuchern der Dekoration“ (Demus). Das Ansetzen des Goldgrundes in der mittleren Höhe des Baues zieht „eine ganz unarchitektonische (weil zu tief liegende) horizontale Trennungslinie zwischen der oberen und der unteren Hälfte des Raumpkörpers“¹³⁴. Von den Mosaiken in Sizilien kommen die in der Martorana in Palermo (1143) und in der Tribuna des Domes von Cefalù (1148) als Werke griechischer Meister dem Charakter der mittelbyzantinischen Monumentalkunst am nächsten. Die

Cappella Palatina (1132) und der Dom von Monreale (1182) sind von Meistern einer örtlichen, sizilischen Schule ausgestattet worden, deren Ursprung nicht genügend geklärt ist. „Der ornamental verselbständigten und kalligraphisch barocken Pseudoorganik der späteren sizilischen Denkmäler“ ist wenig vom hellenistischen Duktus eigen¹³⁵.

Ein klassisches Beispiel des mittelbyzantinischen Mosaiks ist in der Anastasis von Daphni (Abb. 35) erhalten (um 1100). In der Idealität des fast ganz aus figürlichen Elementen bestehenden Bildgefüges und der Hoheit, zu der es harmonisch gesteigert ist, kommt etwas dem Wesen des attischen Reliefs der großen Zeit Verwandtes zum Vorschein. Von den übrigen erhaltenen monumentalen Anastasisdarstellungen (die byzantinische Ikonographie stellt die Auferstehung Christi stets im Bilde der Höllenfahrt dar) ist das von eindrucksvollem Ernst erfüllte machtvolle Mosaik von Hosios Lukas (Abb. 37) spröder in der Form und in der Komposition weniger geschlossen. Das späte Mosaik von S. Marco in Venedig (um 1200) mit seiner „prachtvoll bewegten Girlande der Hände“, die sich aus der vom Widerstreit zwischen Hoffnung und Furcht bewegten Menge der harrenden Gerechten des Alten Bundes dem Erlöser entgegenstrecken, und deren Bewegung wie ein verkörpertes „de profundis“ wirkt, erscheint barock übersteigert im Vergleich zu der klassischen Formulierung des Themas in Daphni. Doch rücken diese drei byzantinischen Anastasisdarstellungen formal eng zusammen, sobald man Beispiele abendländischer Höllenfahrtsbilder zum Vergleich heranzieht. Das hervorragendste von diesen ist auf der Stufe der reifen Form (der die Nachahmungen des byzantinischen Schemas in der mittelalterlichen Miniatur und in monumentalen Darstellungen von der Art der Anastasis in der Cappella degli Spagnoli in Florenz vorausgehen) der Holzschnitt aus Dürers Kleiner Passion. Nicht nur im Vergleich zu den übrigen Darstellungen desselben Themas bei Dürer (Große Holzschnittpassion, 1510, Kupferstichpassion), sondern überhaupt innerhalb der ganzen westeuropäischen Malerei ist dies „die einzige Darstellung, wo das Motiv des gebückten Hinabsteigens schlicht und ausdrucksvoll gedacht ist“¹³⁶. Beccafumi, der für sein Bild in der Akademie in Siena (um 1530) Dürers Holzschnitt von 1510 für die Disposition des Ganzen benutzt¹³⁷, während er gleichzeitig michelangeleske und raffaelische Motive in den einzelnen Figuren verwertet, verflüchtigt den Ernst des Vorgangs zu einer äußeren dekorativen Wirkung, Bronzino macht daraus eine solide akademische Angelegenheit¹³⁸ (1552, Florenz, Uffizien), Alessandro Allori (nach 1560, Rom, Galerie Colonna) ein virtuoses Spiel, dessen Überschwang ins Uferlose geht¹³⁹. Aber Dürers ernstes Bemühen um die Sache eines als heilig empfundenen Glaubens bleibt zurück hinter der byzantinischen Konzeption der Anastasis, die immer noch die sich jenseits der Werke und der Mühen des Lebens auftuende ideale Welt des antiken Mythos in christlicher Form verwirklicht.

In Daphni sind einzelne Bildmotive unmittelbar antiken Vorbildern entlehnt, so der gramvoll seine Wange auf den Rücken der Hand stützende Apostel der Koimesis (Abb. 34), so der als Flußgott gebildete Hades der Anastasis (der „Kephissos“ vom Westgiebel des Parthenon wirkt bis hierher nach) und auch das zu einem merkwürdigen Stilleben vereinigte Durcheinander der Schlösser, Beschläge, Krampen und Schlüssel der Höllentpforte, bei dem man unwillkürlich an den *oikos asarotos* des Sosos in Pergamon denkt¹⁴⁰. Gleichzeitig sind aber auch Motive anderen Ursprungs vorhanden. Der Griff, mit dem Christus den Arm des Adam faßt, ist in seiner Vehemenz mit der Geste ver-

glichen worden, die in einem Relief des Felsentempels von Abusimbel Ramses II. vollführt, der im Libyerkampf heranstürmend über einen toten Feind hinweg einen zweiten taumelnden Gegner mit der Linken am Unterarm packt, um ihm mit der Keule, die er in der erhobenen Rechten hält, den tödlichen Schlag zu versetzen¹⁴¹. Im Mosaik des liturgischen Abendmahls in der Apsis der Sophienkirche in Kiew (um 1050), wo der Vorgang in grandioser Monumentalität unmittelbar auf den Goldgrund gestellt ist, erblickt man Christus, in verdoppelter Gestalt an dem von Engeldiakonen bedienten, von einem Tabernakel überragten Abendmahlstisch das Brot und den Wein den in rhythmischem Gleichschritt herannahenden Aposteln austeilend. „Die großen Füße, die starken Lenden, der feste Schritt eines Giganten mit muskulöser Kniekehle, welche diesen Christus charakterisieren, können bis zu den wohlbekanntesten assyrisch-persischen Gestalten zurückverfolgt werden¹⁴².“ Auch die Engel in der Taufe Christi im Mosaik der Nea Moni auf Chios zeigen diesen über das antike Maß hinausgehenden Gigantenschritt.

Wir sind zur Zeit weit davon entfernt, über die einzelnen Schulen der mittelbyzantinischen Malerei sichere Angaben machen zu können. Doch besteht ein grundlegender Unterschied zwischen der hauptstädtischen, konstantinopolitanischen Art, die hellenistisch inspiriert ist, und der Art der östlichen Außenländer von Byzanz, in denen eine Veränderung der hauptstädtischen Vorbilder nach der Seite des Flächenhaft-Linearen und Hieratisch-Starren festzustellen ist. Die für die konstantinisch-theodosianische und für die frühbyzantinische Zeit geltenden Kategorien der alexandrinischen und der antiochenischen Fassung werden, nachdem seit dem Untergang der großen hellenistischen Zentren Alexandria und Antiochia Konstantinopel allein dem Osten gegenübersteht, durch die Begriffe hauptstädtisch und orientalisch-provinziell abgelöst. Im hauptstädtischen Stil von Daphni klingen orientalisch Reminiszenzen an, im östlichen Stil von Kiew oder von Chios dringen sie stärker durch. Mehrfach kommt es zu einer Synthese der beiden Richtungen, so in Hosios Lukas (Abb. 36, 37). Die Mosaiken im Innern von S. Marco, von denen die ältesten (Hauptapsis) zu Anfang des 12. Jahrhunderts, der größere Teil (Kuppeln und Tragebögen der Kuppeln) gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstanden sind (das übrige noch später, im 13. Jahrhundert), gehören der östlichen, provinziellen Schule an. Eine Sonderstellung kommt in S. Marco den Narthexmosaiken zu (in den Kuppeln, Halbkuppeln und Lünetten der Vorhalle), die die Genesis von der Welterschöpfung bis zu den Begebenheiten des ägyptischen Joseph und des Moses illustrieren und Nachbildungen eines sehr frühen, vielleicht noch vor Beginn der Zeitrechnung in der alexandrinischen Diaspora entstandenen alttestamentlichen Bilderzyklus darstellen. Sie sind durch eine große Reichhaltigkeit an entwickelten Bildmotiven ausgezeichnet. An die Gruppen des in der Wüste gelagerten Volkes in den Mosesszenen im nördlichen Teil der Vorhalle hat sich Michelangelo, der 1494 in Venedig war, bei seiner Darstellung der Vorfahren Christi in den Stuckkappen und Lünetten der Sixtinischen Decke erinnert. Zwei Beispiele des hauptstädtischen mittelbyzantinischen Mosaiks sind in den jetzt aufgedeckten Darstellungen des thronenden Christus (um 900) (Abb. 32) und der thronenden Gottesmutter (um 1150) (Abb. 33) in der Vorhalle der Hagia Sophia in Konstantinopel erhalten. Die mächtigen, körperlichen Formen des früheren dieser beiden Mosaiken stehen im Gegensatz zu dem mehr flächenhaft und in seinen einzelnen Teilen mit großer Verfeinerung ausgeführten späteren.

Der hauptstädtischen Kunst gehören die seit 1925 bekanntgewordenen, noch nicht ganz aufgedeckten Fresken der Klosterkirche von Nérez (von 1164) in den Bergen über Skopie an. Mit Nérez¹⁴³ ist ein Denkmal des mittelbyzantinischen Freskos wiedergewonnen worden, das sich im Vergleich zu den sonst erhaltenen Werken dieser Art als das hervorragendste erweist, das bisher überhaupt bekanntgeworden ist. Diese Wandmalereien weisen an einigen Stellen, die nie übermalt waren, die harte, wachsblanke Oberfläche der pompejanischen Wände auf. Die Bildung der Gestalten neigt zur Schlankheit, doch wird die Körperlichkeit überall gewahrt. In den kanonischen Bildthemen: Einführung der Gottesmutter in den Tempel, Darstellung Christi im Tempel (Abb. 101), Erweckung des Lazarus, Verklärung, Einzug in Jerusalem, Kreuzabnahme (Abb. 98), Beweinung (Abb. 99), wird eine Fülle vielgestaltiger, freier Bewegungsmotive in einem idealen Zusammenhang vorgetragen, der von seltsamer Herbheit und zugleich von unnachahmlicher Größe ist. Die Geistigkeit der lebensgroßen Gestalten heiliger Väter (Abb. 97) und heiliger Krieger, die in der unteren Bildzone den Naos umziehen, die physiognomische Verschiedenheit der prachtvoll modellierten Köpfe entspricht hier in der Mitte des 12. Jahrhunderts der Forderung, von der Xenophon berichtet, daß sie Sokrates an einen Künstler gerichtet habe: er solle im Porträt die Tätigkeit der Seele im Bilde zum Ausdruck bringen.

Dem Wert der Fresken von Nérez kommen am nächsten die Fragmente eines jüngsten Gerichts, die als letzter Rest der um 1197 entstandenen Wandmalereien der Demetriuskirche in Vladímir (Zentralrußland) (Abb. 82b, 83b) erhalten geblieben sind¹⁴⁴. Von nicht geringerer Bedeutung, doch anders geartet sind die fast vollständig erhalten gebliebenen Wandmalereien von 1199 in der Erlöserkirche von Nerédica bei Nowgorod (Nordrußland) (Abb. 17, 82a, 83a). Gegenüber der sorgfältig vertieften farbigen Modellierung von Nérez und Vladímir, die scharf bestimmte Umrisse vermeidet, sind die Bilder von Nerédica flach angelegt und mit festen Konturen umrissen. Doch wird überall mit großer Sachlichkeit das Wesentliche herausgearbeitet und zur Darstellung gebracht. Die einzelnen Motive – so die mit grandioser Strenge charakterisierten Gestalten der Erzengel – werden sicher hingesetzt, eine machtvolle Monumentalität des Ganzen wird erreicht. Die Fresken von Nerédica sind das Werk einer Wanderschar, deren Angehörige zum Teil den östlich-provinziellen, andererseits aber auch der hauptstädtisch-konstantinopolitanischen Schule nahestanden¹⁴⁵. Nérez, Vladímir und Nerédica bedeuten den Höhepunkt des monumentalen Freskos in der europäischen Kunst des 12. Jahrhunderts überhaupt. Von hervorragendem Stilwert sind die Reste der Wandmalerei in der Kirche des Erlöserklosters von Miroš bei Pskov (Nordrußland), um 1156¹⁴⁶.

Unter den Wandmalereien der kappadokischen Höhlenklöster¹⁴⁷ sind die ältesten, die „archaischen Zyklen“ aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts, Beispiele der frühen syrisch-palästinensischen Ausprägung der christlichen Ikonographie, wie sie sich an dieser Stelle erhalten hat. Die „archaischen Zyklen“ befinden sich in kleinen, viereckigen, aus dem Fels gehauenen Kapellen. Sie sind hier in eng übereinandergestellten Registern, in denen die einzelnen Szenen der laufenden Handlung ohne Unterbrechung aneinandergereiht werden, an den Wänden und den Tonnengewölbe imitierenden, aus dem Stein herausgeschnittenen Decken angeordnet. Das hervorragendste Denkmal ist die „ältere Kirche“ von Toqale (Toqale I) aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts (Abb. 22). Den Kapellen

mit ihren „archaischen Zyklen“ stehen die späteren „Säulenkirchen“ gegenüber, die den in allen seinen Teilen aus dem Felsen herausgeschnittenen Innenraum einer mittelbyzantinischen Kreuzkuppel darstellen. Im Gegensatz zu der primitiven syrisch-palästinensischen Ikonographie der Kapellen steht die Wandmalerei der Säulenkirchen im 11. und 12. Jahrhundert weitgehend unter hauptstädtischem Einfluß (Abb. 28a), mit Ausnahme der Säulenkirche von Qeledjar, deren Fresken aus dem Ende des 10. Jahrhunderts noch mit der Art der Kapellen übereinstimmen (Abb. 23). Die „neue Kirche“ von Toqale (Toqale II) zeigt die eigentümliche Form des in einer Anzahl von mesopotamischen Kirchen entwickelten Breitraums, dessen Achse von Norden nach Süden gerichtet ist und an dessen östliche Längswand drei Apsiden anschließen (Grundr. 5). Der hellenistisch und damit hauptstädtisch inspirierte christologische Zyklus von Toqale II gehört zu den schönsten Leistungen der byzantinischen Monumentalmalerei der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts. Den Unterschied zwischen dem syrisch-palästinensischen Stil von Toqale I und dem hellenistisch-konstantinopolitanischen von Toqale II erweist ein Vergleich des an beiden Stellen dargestellten Themas der Berufung der ersten Jünger (Abb. 26a, 28b). Die ältere Darstellung wirkt gegenüber der räumlich entwickelten, kontrastreich bereicherten späteren zunächst sehr primitiv, behauptet sich aber neben ihr durch einen ausgesprochenen Stilwillen, der in Toqale I überall wirksam ist und der das Wesen der archaischen Zyklen überhaupt bestimmt. So wird z. B. in der Kapelle von El Nazar die schwankend von der Bildachse abweichende, die einzelnen Darstellungsmomente nur annähernd vereinigende Darstellung der Taufe Christi (Abb. 30) mit großem Geschick in einen dekorativen Rahmen aus perlenübersäten Medaillons gestellt und damit zu einer eindrucksvollen dekorativen Wirkung erhoben. Einem solchen primitiven Geschick tritt in den christologischen Bildern von Toqale II das entwickelte Können einer reifen Kunst entgegen, in dem lichten Wandeln der von einer hohen Schönheitsempfindung inspirierten Gestalten ebenso wie in der Klarheit und der sinnvollen Planmäßigkeit der Komposition. Auf diese letztere Eigenschaft hat bereits der um die Erforschung der kappadokischen Denkmäler hoch verdiente G. de Jerphanion hingewiesen. In der „Darstellung im Tempel“ von Toqale II (Abb. 25) wird der Christusknabe von der Gottesmutter dem Symeon gereicht und thront auf den Händen der beiden in der Mitte des Ganzen, während die umgebenden seitlichen Gruppen, durch Verschiedenartigkeit der Bewegungsmotive ausgezeichnet, zu dieser Mitte in Beziehung gebracht sind. Im Fresko, das die Szenen der Heimsuchung, der Vorwürfe des Joseph an Maria und der Verabreichung des Fluchwassers an Maria und Joseph durch den Hohen Priester vereinigt, kommt eine groß empfundene Gestaltenwelt zur Geltung. Die christologische Folge von Toqale II muß als der Reflex einer Monumentalkunst bewertet werden, die in einem der bedeutenden Zentren, wahrscheinlich in Konstantinopel selbst, die hellenistisch-alexandrinische Fassung der christlichen Ikonographie fortsetzt. Bei der Übertragung ihres Stils in das Gebiet der kappadokischen Mönchskunst ist im einzelnen manches verlorengegangen (so fehlt z. B. in der „Berufung der ersten Jünger“ in Toqale II die Andeutung des Ufers, wie es in der gleichen Darstellung im Paris. gr. 510 zu erkennen ist); doch blieb der hellenistisch inspirierte Grundcharakter des Ganzen gewahrt. In dem Nebeneinander der „archaischen Zyklen“, die ungeachtet der primitiven Formulierung durch ihren sachlichen Ernst und das dekorative Geschick, mit dem sie an den Wänden der Höhlen angebracht

sind, eindrucksvoll bleiben, und dem hohen Stil der „klassischen Kunst“ in Toqale II ist der hervorragende kunstgeschichtliche Wert der kappadokischen Denkmäler begründet, die von Jerphanion mit Recht als eine „neue Provinz der byzantinischen Kunstgeschichte“ bezeichnet worden sind. Gegenwärtig wendet sich das Interesse der Forschung umfangreichen verwandten Denkmälern zu, die sich im Kaukasus (Höhlenkloster David-Garedža in Kachetien) und im Gebiet des basilianischen Mönchtums in Süditalien befinden. Eine Parallele im weiteren Sinne stellen die Wandmalereien der buddhistischen Höhlenklöster in Indien und Zentralasien dar.

Unter den Mosaiken der Klosterkirche von Hosios Lukas ist die Darstellung des heiligen Lukas Gurnikiotes bemerkenswert. Dieses eindrucksvolle Bild (Abb. 39) kann indes wohl kaum als Porträt gelten. Als Vorbild kommt eher der Typus in Betracht, in dem die byzantinische Ikonographie Basilios den Großen, den Vater des östlichen Mönchtums, darzustellen pflegt, so wie dieser Typus in der byzantinischen Kunst des 11. Jahrhunderts aus Hosios Lukas selbst, aus Kiew und aus Daphni bekannt ist und auch in den späteren sehr zahlreichen Darstellungen Basilios' des Großen stets wiederholt worden ist. In der Verbindung einer streng frontalen Haltung und der Symmetrie der Bildteile mit individuellen Zügen, die im Sinne ethischer Charaktere gedeutet werden, beruht das Wesen des byzantinischen Porträts, dessen Eigentümlichkeit von der Tafelmalerei in ihren Heiligendarstellungen übernommen wird. Die ältesten bisher bekanntgewordenen christlichen Tafelbilder sind eine Anzahl von Ikonen¹⁴⁸, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vom Sinai in das Museum der Geistlichen Akademie in Kiew gelangten und in der Hauptsache dem 6. Jahrhundert angehören. Ihre Darstellungen sind in unmittelbarem Anschluß an das hellenistische Porträt entstanden, so wie man es vor allem aus den der römischen Kaiserzeit angehörenden Mumienbildern aus dem Fajum kennt, mit denen sie auch die malerische Technik gemeinsam haben (enkaustische Wachsmalerei; Tempera; Mischung von Enkaustik und Tempera). Auch die charakteristische Steigerung der Darstellung nach der Seite des Ausdrucksmäßigen durch die Vergrößerung der Augen, die man an diesen Ikonen wahrnimmt, ist der spätantiken Malerei bereits bekannt.

Die ältesten christlichen Tafelbilder zeigen Heiligengestalten, einzeln oder zu zweien, in ganzer Gestalt oder im Brustbilde. Es scheint, daß der Wunsch, Bilder der Märtyrer an ihren Gräbern zu besitzen, für die christliche Kunst der Anstoß gewesen ist, sich das antike Porträt für ihre Zwecke dienstbar zu machen. In der Kallistuskatakomben in Rom findet sich das Bild eines dort begrabenen Märtyrers an der Wand befestigt. Es ist auf gegipstem Tuch ausgeführt, der Kopf ist später fortgeschnitten worden. Dieses Bild gehört nach Wilpert dem 2. oder dem Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. an. Mehrfigurige Kompositionen finden sich zum erstenmal in zyklischem Zusammenhang auf einer kleinen Tafel des Vatikanischen Museums. In drei Registern sind hier in der Mitte die Kreuzigung, darüber Auferstehung und Himmelfahrt, darunter Geburt und Taufe Christi dargestellt. Die Tafel gehörte zu dem Bestande des Reliquienaltars Leos III. (795–816), dürfte aber früher entstanden sein, da ihre Bilder mit den gestanzten Darstellungen auf den Bleiampullen von Monza (zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts) weitgehende Übereinstimmung zeigen, was zugleich auf syrisch-palästinensischen Ursprung hindeutet. Aus dem 6. Jahrhundert sind auch einzelne figürliche Szenen aus der koptischen Kunst Ägyptens bekanntgeworden, so auf dem Fragment einer Holztafel der

Sammlung Goleniščev in Moskau die Darstellungen der Geburt und der Taufe Christi, in einer Fassung, die als Vorstufe zu den Bildern von Toqale I in Kappadokien gelten kann¹⁴⁹. Eine mittelbyzantinische Ikone hauptstädtischen Ursprungs ist die Gottesmutter von Vladimir (Moskau, Koimesiskathedrale des Kreml¹⁵⁰, Abb. 68), in der die Technik des hellenistischen Porträts um die Mitte des 12. Jahrhunderts fortgesetzt wird. Auf dem grünen Malgrunde, der in den Schattenpartien stehenbleibt (dem *proplasmos*), wird das Karnat in Ockerschichten modelliert und durch stellenweise Auftragung von Rot belebt, das nicht nur zur Markierung der Lippen dient, sondern ebenfalls über den Hals und das Kinn verteilt, an der Stirn, dem oberen Augenlide und im inneren Augenwinkel angebracht wird und auch den Umriß der Nase begleitet. Darauf werden die Lichter auf Nase, Kinn und Stirn mit Bleiweiß aufgesetzt. Feste Konturen werden vermieden, die Flächen überall durch Schattenpartien voneinander geschieden. „Das malarische Relief wird durch ein allmähliches Übereinanderlegen verschiedener sehr dünner Farbschichten erzielt, wodurch die Übergänge von Licht und Schatten sich der Greifbarkeit entziehen.“ Gegenüber einer großen Zahl von Kultbildern der orthodoxen Kirche, die sich in den griechischen Kirchen, in den Klöstern des Athos, in der Vatikanischen Pinakothek, in den Museen von Venedig, Bologna, Catania und Palermo, im Byzantinischen Museum in Athen und sonst noch in europäischen und auch in amerikanischen Sammlungen vorfinden und zum allergrößten Teil der nach dem Untergang Konstantinopels aufkommenden italo-byzantinischen Spätschule angehören, die – nicht immer in erfreulicher Weise – die alte byzantinische Tradition mit Stilelementen der Gotik, der Renaissance und des Barock mischt, sind die der eigentlichen byzantinischen Kunst selbst angehörenden Ikonen überaus selten. Ein schönes Beispiel eines Tafelbildes aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts, der „palaiologischen Renaissance“, deren Hauptdenkmäler in der byzantinischen Monumentalkunst die Mosaiken der Kachrije-Djami in Konstantinopel und die Wandmalerei der Kirchen von Mistra (Sparta) sind, bietet das zwischen 1367 und 1384 entstandene Reliquiar der Despoten von Epirus im Kirchenschatz der Kathedrale von Cuenca (Spanien). Es ist ein Diptychon, dessen Flügel Christus und die Gottesmutter mit dem Kinde in ganzer Gestalt, umrahmt von Heiligenfiguren im Brustbild, zeigen¹⁵¹. Die Gestalt Christi (Abb. 69a) ist auf einem Kissen (Omphalion), das mit Goldlichtung versehen ist, stehend dargestellt. Christus trägt ein mit breitem goldenen Clavus besticktes, mit Goldlichtung verziertes Untergewand, über das ein dunkler Mantel geworfen ist. Sein geradeaus blickendes Gesicht ist bärtig und von reichem, in der Mitte gescheiteltem Haar umgeben. Der rechte Arm Christi ist, nach der Art der antiken Philosophen- und Rednerdarstellungen, in den Mantel gewickelt, aus dem nur die in der „namenbezeichnenden“ griechischen Segensstellung dargestellte rechte Hand herausragt. Mit der Linken hält Christus das Evangelienbuch. Der ikonographische Typus dieser Christusgestalt ist von den Pantokratordarstellungen abgeleitet, wie wir sie aus den Kuppelmosaiken der mittelbyzantinischen Zeit in Daphni und Kiew, in spätbyzantinischer Zeit in Arta und in der Kachrije Djami in Konstantinopel kennen. Als Werk der spätbyzantinischen Stilphase des 14. Jahrhunderts gibt sich diese Christusdarstellung vor allem durch ihre schlanken Proportionen, dann durch das freie, antik anmutende Standmotiv (Sophokles im Lateran) und den differenzierten, in leichten Kurven dahingleitenden Umriß der Gestalt zu erkennen. Die Gestalt der Gottesmutter (Abb.

69b), vom Typus der Hodigitria, ebenfalls auf einem Omphalion stehend, erweist sich durch die überaus schlanken und graziösen Proportionen, wie man sie aus den Mosaiken der Kachrije-Djami und den Fresken von Mistra kennt, als spätbyzantinisches Werk. Bemerkenswert ist der Typus des Kindes, das im Gegensatz zu der dogmatisch-zeitlosen Art, die im mittelbyzantinischen Narthexmosaik des 12. Jahrhunderts in der Hagia Sophia in Konstantinopel Geltung hat, hier als Kleinkind mit großem runden Kopf auf dem winzigen Körper, wenn auch nach unumstößlicher Regel mit der Schriftrolle in der Linken und in der Kleidung der Erwachsenen, in Tunika und Mantel, aber ohne Sandalen abgebildet wird. Die technische Ausführung der Malerei des Diptychons ist in allen Stücken von höchster Sorgfalt und ungeachtet des fast miniaturhaft wirkenden Details sicher und großzügig. Eine besondere Gruppe unter den byzantinischen Tafelbildern der mittleren und der späten Zeit bilden die Mosaikikonen, von denen mehrere in den Athosklöstern und in den Museen von Berlin, Paris und London erhalten sind. Das technisch hervorragendste Exemplar befindet sich in der Opera del Duomo in Florenz in Gestalt eines Diptychons, das die mit winzigsten, in Wachsgrund eingedrückten Stiften ausgeführte Darstellung der zwölf Kirchenfeste zeigt. Dieses der spätbyzantinischen Kunst des 14. Jahrhunderts angehörende Diptychon befand sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts im Besitz der Nicoletta da Grionibus, deren Gemahl im Dienste Johannes VI. Kantakuzenos (Kaiser 1347–1354) stand.

Vom Wesen der byzantinischen Miniatur und ihrem Unterschied zur mittelalterlichen Buchmalerei des Abendlandes ist bereits die Rede gewesen. Ein großer Teil dessen, was wir von der byzantinischen Malerei überhaupt noch besitzen, ist in der Miniatur enthalten, die zugleich in ihrer Zeit einen einzigartigen kunstgeschichtlichen Wert darstellt. Die Forschung muß vor allem darauf bedacht sein, die byzantinische Miniatur auf ihre formalen Werte hin zu sichten. Was sie leistet in der Darstellung der menschlichen Gestalt, in der Verwirklichung der Gesetze der Bildkomposition, die Art, mit der sie den Zusammenschluß des figürlich-kompositionellen Elements mit dem Ornament und der Schrift herbeiführt, wie die byzantinischen Buchseiten im Unterschied zu allen anderen entstehen — dies ist vor allem zu erörtern. In der frübyzantinischen Zeit, wo die Pracht der Purpurhandschriften, deren dunkelrote Seiten mit Silber- und Goldtinte beschrieben und mit Miniaturen in hell aufleuchtenden Deckfarben versehen sind, von der vorhergehenden konstantinisch-theodosianischen Epoche übernommen wird, arbeitet die byzantinische Miniatur im Gebiet der alttestamentlichen Darstellungen nach Vorbildern, die noch in vorchristlicher Zeit mit den Mitteln der hellenistischen Kunst für die Diaspora geschaffen worden waren, während sie andererseits beim Abschluß der neuauftkommenden christlichen Ikonographie mitwirkt. Die erhaltenen Miniaturenfolgen zweier Purpurhandschriften, der Wiener Genesis und des Kodex von Rossano, deren Ausführung enge Verwandtschaft zeigt, so daß man eine gemeinsame, wahrscheinlich hauptstädtische Werkstatt des 6. Jahrhunderts für beide annehmen will, unterscheiden sich grundlegend in ihrer Haltung. Die Bilder der Wiener Genesis sind ein epischer Bericht, der von der Schöpfung bis zum Tode Jakobs reicht. Mehrere Hände haben an ihnen gearbeitet, die sich um zwei Hauptmeister, den seine detailliert durchgebildeten Gestalten ohne Hintergrund auf die Purpurseite setzenden „Miniaturisten“ und den innerhalb eines geschlossenen Bildformats mit freien Pinselstrichen heftig charakterisierenden, stellenweise fast

japanisch wirkenden „Illusionisten“ gruppieren. Die Bilderfolge des Rossanensis ist einheitlich, ihre Technik der des „Miniaturisten“ der Wiener Genesis verwandt, an einigen Stellen, wo Lichteffekte angestrebt werden, über sie hinausgehend. Aber das Wesen dieser Miniaturen ist von dem der Wiener Genesis grundverschieden. Das Pathos der „göttlichen Ökonomie“ redet hier, wo Gott selbst, das heißt Christus, in Purpur und Gold gekleidet, im gewaltigen goldenen Kreuznimbus im Bilde erscheint, eine vernehmbare Sprache, die durch die bewegten Prophetengestalten, wie sie vom unteren Rande der Seite her mit jäher Gebärde von ihren Schriftrollen weg auf die im oberen Bildstreifen dargestellte Errettung des menschlichen Geschlechts verweisen. Der Geist dieser neuen, christologischen Ikonographie kommt vom Erlösungswunder der Mysterien her, deren Einbruch in die Diaspora die neue Weltreligion schafft. Die Seiten des Rossanensis und des ihm verwandten Sinopensis (Fragmente einer Purpurhandschrift, auf denen der Text des Matthäusevangeliums in goldenen Unzialen von Bildern in hellen Deckfarben begleitet werden und die, 1889 von einem französischen Marineoffizier zufällig in Sinope gefunden, in die Pariser Nationalbibliothek gelangt sind) wirken grandios im Ganzen, packend im Detail, unvergeßlich für jeden, der sie im Original gesehen. Auf Fol. 29 des Sinopensis werden in der Miniatur zu Matth. 20, 29–34 die beiden Blinden in ihrem Elend der in der Gestalt Christi, mit der sie zu einer Gruppe vereinigt sind, verkörperten Gewalt der erlösenden Gnade gegenübergestellt. Diese beiden Blinden des Sinopensis – von dem im Hintergrunde stehenden erblickt man nicht viel mehr als das Gesicht: aber welch ein Gesicht! – lassen erkennen, was die byzantinische Malerei weitergeführt hat aus dem für uns verlorenen Gebiet der Darstellung der pathologischen Veränderungen der menschlichen Gestalt, wie sie die Kunst des Hellenismus herausgearbeitet hatte. Der Mann mit der verdorrten Hand auf Fol. 310 v. des Parisinus gr. 510 (Abb. 41a) und der Hydropikos auf Fol. 170 derselben Handschrift sind Belege hierfür aus späterer Zeit. In der Blindenheilung auf dem syrisch-palästinensischen Elfenbeinrelief des 6. Jahrhunderts vom Einbanddeckel des Evangeliars auf Saint-Lupicin im Pariser Münzkabinett trägt der Blinde (hier ist nur einer dargestellt) dasselbe geflochtene Körbchen am Arm, das der vordere der beiden Blinden des Sinopensis hat¹⁵². Beide Darstellungen stehen im Zusammenhang mit der „antiochenischen“ Fassung der christologischen Ikonographie.

Die mittelbyzantinische Miniatur unterscheidet sich von der frühbyzantinischen darin, daß sie in weit beschränkterem Maß selbständig erfindet. Sie lebt im 9. und 10. Jahrhundert vor allem von der Nachbildung und Auswertung dessen, was die konstantinisch-theodosianische und die frühbyzantinische Zeit an Bildformen geschaffen hatte. Im 11. und 12. Jahrhundert macht sie, bei gesteigerter Bewertung des Ornamentalen, eine Wendung von der bisherigen bildmäßigen zu einer vorzugsweise dekorativen, zugleich streng stilisierten Wirkung der Seiten im Zusammenhang mit der abstrakt-dekorativen, „liturgischen“ Richtung der Monumentalkunst. Die mittelbyzantinischen Miniaturen erscheinen in den Handschriften als Vollbilder, die eine ganze Seite im Text einnehmen, als Bildstreifen, die entweder über oder in den Text gestellt werden, und als Marginalillustrationen am Rande des Textes. Alttestamentliche Themen werden weiter auf Grund vorchristlicher Vorlagen oder deren Nachbildungen in altchristlich-frühbyzantinischer Zeit dargestellt. So kann, nach den Ergebnissen von Dura-Europos und nach

dem entwickelten Stilcharakter des Denkmals selbst, kaum mehr ein Zweifel darüber bestehen, daß eine der schönsten mittelbyzantinischen Miniaturen, die ganzseitige Darstellung des leierspielenden David in Orpheusgestalt, umgeben von der Melodie, dem Echo und dem Berggott mit seiner Herde, auf Fol. 1 v. des „Pariser Psalters“ (Paris. gr. 139) (Abb. 61a) ein hellenistisches Original des 3. bis 2. Jahrhunderts v. Chr. oder dessen altchristliche Nachbildung im 10. Jahrhundert wiederholt. Auch die anderen alttestamentlichen Miniaturen derselben Handschrift gehen auf ein solches Vorbild zurück. Ihre Motive wiederholen sich in derselben Fassung in einer Anzahl mittelbyzantinischer Bibeln und Oktateuchen, in denen sich die vorchristlichen alttestamentlichen Zyklen ebenfalls spiegeln. Auch die vatikanische Josuarolle (die wahrscheinlich noch altbyzantinisch ist und im 9. Jahrhundert mit neuen Texteintragungen versehen wurde) ist nach einem vorchristlichen Vorbilde entstanden. Die mittelbyzantinische Streifenillustration der Evangelienbücher Paris. gr. 74 und Laur. gr. VI 23 haben wir bereits kennengelernt (Abb. 46–52). Die Marginalillustration wird durch eine Gruppe von Psalterhandschriften vertreten, an deren Spitze der um die Mitte des 9. Jahrhunderts wahrscheinlich im Studioskloster in Konstantinopel entstandene Chludovpsalter im Historischen Museum in Moskau steht (Hist. Mus. cod. 129) und zu der die ebenfalls im 9. Jahrhundert entstandenen, mit dem Chludovpsalter im Typus übereinstimmenden Marginalpsalter Pantokrator 61 (Athos) und Paris. gr. 20 gehören, während die Handschriften British Mus. Add. 19352 und Vatican. gr. 372 (der sogen. Barberinipsalter) byzantinische Kopien des 12. Jahrhunderts nach dem Typus der älteren Marginalpsalter darstellen. Bilder am Rande des Textes weisen in frühbyzantinischer Zeit das 586 im Kloster Zagba in Mesopotamien entstandene syrische Rabula-Evangeliar in der Laurentiana in Florenz und das ebenfalls dem 6. Jahrhundert angehörende syrische Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek (Paris. syr. 33) auf. Der lebhafteste, stellenweise bis zur Karikatur gesteigerte Realismus der Randbilder dieser mittelbyzantinischen Psalter mutet in der Tat wie ein Ableger der „antiochenischen“ Richtung an. Andererseits ist das Marginal seinem Wesen nach zeitlos. Der weiße Rand handgeschriebener oder gedruckter Bücher hat immer zur Glosse herausgefordert, die im Randbilde plastische Gestalt gewinnt. In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, daß die Marginalillustrationen, die der achtzehnjährige Holbein um die Jahreswende 1515/16 in zehn Tagen an den Rändern eines Exemplars des Basler Drucks von Erasmus' „Lob der Narrheit“ anbrachte, in derselben Weise glossieren wie die byzantinische Marginalillustrationen¹⁵³. In beiden Fällen wird ein einzelner Satz oder ein Stichwort aus dem Text herausgegriffen und am Rande in unerwarteter, phantastischer oder karikierender Weise verbildlicht. Im Chludovpsalter wird zu Ps. 22, 17: „Hunde haben mich umgeben“ die Gefangennahme Christi dargestellt, wobei seine Widersacher hunds-köpfig, als Kynokephale, erscheinen. Zu Ps. 52, 9: „Siehe, das ist der Mann, der Gott nicht für seinen Trost hielt, sondern verließ sich auf seinen großen Reichtum, und war mächtig, Schaden zu tun“, wird am Rande ein Doppelbild ausgetragen, das in seiner oberen Hälfte den Apostel Petrus zeigt, wie er Simon Magus, den Vater der Simonie, mit Füßen tritt, wobei als Symbol der Sünde des Simon neben diesem Goldstücke einem umgestoßenen Gefäß entrollen, während in der unteren Hälfte des Bildes der rechtgläubige Patriarch Nikephoros im Bischofsgewande, einen Rundschild mit dem Bilde Christi in der Hand, den „zweiten Simon“

(wie die Beischrift sagt), den ikonoklastischen Patriarchen Johann, tritt, der am Boden liegend die Goldstücke verliert, mit deren Hilfe er sich in das Episkopat hatte drängen wollen. Holbein illustriert eine Textstelle des Erasmus, in der Luk. 22, 36: „und wer noch kein Schwert hat, der verkaufe seinen Mantel und kaufe sich eins“ erwähnt wird, mit der Darstellung des Apostels Petrus mit Speiß, Schwert, Armbrust und kleiner Kanone, in Anspielung auf die Kriege des Kirchenstaats unter Julius II. Zur Illustration von Ps. 73, 9, wo es von den Ruhmredigen heißt: „Was sie reden, das muß vom Himmel herabgeredet sein; was sie sagen, das muß gelten auf Erden“, zeigt das Marginal des Chludovpsalters zwei Männer mit erregter Gebärde und weitaufgesperrten Mündern, wobei ihre Lippen das über ihnen befindliche, mit einem Kreuz versehene Himmelssegment berühren und ihre Zungen bis zum Erdboden herabreichen. Holbein trägt zur Erwähnung des Theologen Nikolaus von Lyra bei Erasmus am Rande das Bild eines Geistlichen, der eine Leier dreht, aus. Der Chludovpsalter übertrifft die übrigen Handschriften derselben Gruppe durch die Fülle seiner Darstellungen, die Sicherheit und Größe ihrer Haltung, die stellenweise an den Rossanensis heranreicht, durch die treffende Charakteristik der Typen, die Geschmeidigkeit der Bewegung und die ausdrucksfähige Mimik (Abb. 121a). Der Sonderstellung, die die Marginalpsalter in der mittelbyzantinischen Miniaturmalerei einnehmen, entspricht die Eigenart der malerischen Technik ihrer Bilder. An Stelle der den Umriss vermeidenden illusionistischen Modellierung treten hier überall Konturen in breiten, festen Pinselstrichen auf, und statt der pastosen Deckfarben werden durchsichtige Lasurfarben zur Kolorierung der Pinselzeichnung verwendet. In Nachahmung der byzantinischen Marginalpsalter ist der vielerörterte Utrechtsalter im 9. Jahrhundert in der karolingischen Schreibstube des Klosters Hautvillers bei Reims entstanden, der in der Mitte des 12. Jahrhunderts in England im Psalter des Eadwin, der Mönch und Maler im Christ-Church-Kloster in Canterbury war, nachgeahmt wurde. Eine Nachwirkung der byzantinischen Marginalillustration kann in den Textbildern eines Hauptwerks der englischen Miniatur um 1300, des „Queen Mary Psalters“, noch erblickt werden. Die Randzeichnungen Holbeins zum Encomium Moriae werden spontan entstanden sein. Immerhin ist es nicht unmöglich, daß Holbein in der Umgebung des Erasmus, der damals in Basel war, eine griechische Handschrift mit Marginalillustrationen gesehen hat. Auf jeden Fall unterscheiden sich Holbeins Randzeichnungen durch ihre unmittelbare Beziehung zum Text von der in der Miniatur des Abendlandes üblichen Randdekoration, deren Rankenwerk und Drollerien zusammenhanglos den Text der Seiten begleiten. Ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung der Randzeichnungen Holbeins kommen das Breviarium Grimani und andere niederländische Handschriften zustande, deren Randleisten einen Höhepunkt dieser der Art Holbeins ebenso wie auch der der griechischen Handschriften entgegengesetzten Dekoration darstellen. In den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Maximilians I. wechseln Rankenwerk und Drolerie mit Bildern ab, die sich auf den Text beziehen; sie stehen in der Mitte zwischen der abendländischen und der griechischen Art der Marginalillustration.

Die ebenso durch ihren Umfang wie durch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung hervorragendste mittelbyzantinische Miniaturfolge ist für uns in der zwischen 880 und 886 für Basilios I. Makedo entstandenen Handschrift der Homilien Gregors von Nazianz

in der Pariser Nationalbibliothek erhalten (Abb. 40–43). Diese Handschrift, der Parisinus gr. 510, befand sich (vielleicht gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Johannes Laskaris nach Italien gebracht) zu Anfang des 16. Jahrhunderts im Besitz des Kardinals Nicolo Ridolfi, eines Neffen Leos X., und kam über den 1558 bei der Belagerung von Thionville gefallenen Marschall Piero Strozzi an Katharina Medici und 1594 in die „Bibliothek des Königs“. Ihr Text enthält eine vollständige Sammlung der 52 Predigten Gregors von Nazianz. Dazu kommen 46 ganzseitige Miniaturen, von denen einige Vollbilder sind, während die meisten eine aus mehreren Bildregistern zusammengesetzte Darstellung enthalten. Diese Miniaturen, an denen mehrere Hände tätig gewesen sind, verarbeiten Vorlagen sehr verschiedener Art. Im Zusammenhang mit den in den Predigten des Gregor von Nazianz erwähnten Begebenheiten und Personen werden zur Illustration herangezogen Vorgänge des Alten und Neuen Testaments, Episoden aus den Heiligenleben, u. a. aus dem Leben des Gregor von Nazianz selbst, und historische Begebenheiten des vierten nachchristlichen Jahrhunderts, so das Leben Julians des Abtrünnigen und die Verfolgung der Orthodoxen durch die zwischen Konstantin und Theodosius regierenden arianischen Kaiser. Nachdem bereits im 17. Jahrhundert Du Cange und Montfaucon den historischen und paläographischen Wert der Handschrift festgestellt hatten, lieferte Gustav Friedrich Waagen 1837 ihre erste kunstgeschichtliche Untersuchung, als er mit Unterstützung Auguste de Bastards gegen 50 illustrierte byzantinische Handschriften der Pariser Nationalbibliothek bearbeitete. Waagen, durch den in der Kunstforschung „die deutsche Kennerschaft eine international führende Stellung gewann“¹⁵⁴, erkannte, daß innerhalb „der erstaunlichen Masse des Interessanten“, das die byzantinische Miniatur ihm darbot, dem „Pariser Psalter“ (Paris. gr. 139, 10. Jahrhundert) und dem Parisinus gr. 510, dem „Pariser Gregorkodex“, der höchste Rang gebühre. Vom Pariser Psalter sagt Waagen: „Unter allen zu meiner Kunde gekommenen Manuskripten griechischen Inhalts weiß ich keins, worin sich die antike Auffassung so rein erhalten hat als in diesem, und die darin vorhandenen Bilder sind dabei sowohl in dieser Beziehung, wie als Beweis, wie lange in Konstantinopel in einzelnen Fällen diese Auffassung festgehalten worden, im seltensten Maße wichtig.“ Die „Miniaturen der Predigten des Gregor von Nazianz, in schöner Kapitalschrift für Basilios Makedo“ geschrieben, werden von Waagen als Hauptwerk des 9. Jahrhunderts bezeichnet und ausführlich analysiert. Die Umrisse sind hier leicht und flüssig mit dem Pinsel in Tusche vorgezeichnet, mit der jedesmaligen, immer deckenden Lokalfarbe ausgefüllt und Lichter und Schatten „breit und meisterlich hingesetzt“. Die Gesichter sind mit Grün unterlegt, und diese Farbe wird in den Schatten benutzt, „welche dadurch einen angenehmen, klaren Ton erhalten“. „Die Motive sind frei und edel, die nackten Teile noch nicht ohne Fülle; ebenso die wohlgebildeten Gesichter mit geraden und nach antiker Weise breitrückigen Nasen. Die Hände sind öfter gut gezeichnet und glücklich bewegt. Mit Ausnahme des dunkelvioletten Purpurs, worin Christus und Maria in der Regel erscheinen, sind die anderen Farben nach antiker Weise hell und sehr gebrochen, besonders rötlich, bläulich und grünlich, und von sehr harmonischem Aussehen. Die Bezeichnung einer Lokalität ist sehr allgemein. Der Vorgang ist immer als im Freien angenommen, und dieses durch einen grünen Anstrich des Bodens, durch einen blauen von Luft und Wasser bezeichnet. Soll die Szene ausdrücklich in einem Gebäude vorgehen, so

stehen solche von spät antikem Geschmack in bunten, aber angenehm gebrochenen Farben daneben. Erfordert der Gegenstand dagegen bestimmt den freien Himmel, so ist dieses durch einige Bäume in konventioneller Form angedeutet. Nebenfiguren erscheinen, wie auf den spätantiken Reliefs, sehr klein. Die Namen der Personen sind häufig beigeschrieben¹⁵⁵. Das Verständnis Waagens für den Wert der byzantinischen Form äußert sich vor allem darin, daß er in seiner ausführlichen kunstgeschichtlichen Würdigung des Parisinus gr. 510 aus der großen Menge ungleichwertiger Darstellungen, die in den Miniaturen dieser großen Handschrift enthalten ist, unbeirrt einzelne Motive hervorzuheben weiß, in denen diese Form hier ihre reinste Ausprägung findet. So weist Waagen auf die Gestalt des Schlafenden am Fuße der Himmelsleiter hin (Fol. 174 v.) (Abb. 43a) mit der Bemerkung, daß ihre Haltung eine so wahre und natürliche sei, daß er ihr den Vorzug vor der gleichen Darstellung in den raffaelischen Loggien des Vatikans geben möchte (wo sich bereits Bernini und der Barock ankündigen). In diesem Herausholen der wesentlichen Werte der byzantinischen Kunstgeschichte aus ihrem überaus komplexen Gesamtstoff muß G. F. Waagen für die kunstgeschichtliche Forschung im byzantinischen Gebiet beispielgebend bleiben. Das, was er hier vor hundert Jahren begonnen, hat leider bei uns bisher kaum Nachfolge gefunden. Waagen selbst, dessen Tätigkeit noch in die Zeit vor der Photographie fällt, konnte seine Beobachtungen nur in einer abbildlosen Beschreibung niederlegen (eine Kunstgeschichte auf Grund der Stilwandlungen in der Miniatur, die er plante, kam nicht zustande). Es ist daher notwendig, daran zu erinnern, daß es zu den großen, bleibenden Verdiensten G. F. Waagens gehört, der Schöpfer einer selbständigen Methode für die kunstgeschichtliche Erfassung byzantinischer Denkmäler gewesen zu sein, einer Methode der formalen Betrachtung, die in diesem Gebiet für die neuere Kunstgeschichte die allein maßgebende sein kann. Die Miniaturen des Parisinus gr. 510 sind kunstgeschichtlich in doppelter Hinsicht bemerkenswert: einerseits durch die in ihnen gegebene unmittelbare Fortsetzung antiker Darstellungsformen, andererseits dadurch, daß hier, auf Grund der Tradition der „klassischen Kunst“ der Antike, die in diesen Bildern enthalten ist, zu Ende des 9. Jahrhunderts eine Anzahl von Problemen vorweggenommen wird, die zu erneuern später zu den Aufgaben der Renaissance gehört hat. Auf Fol. 170 ist hier im Zusammenhang mit einer der Predigten des Gregor von Nazianz die Heilung der Besessenen zu sehen, die aus Gräbern, welche ihnen zur Wohnung dienen, mit auf den Rücken gebundenen Händen und langem wirren Haar herausgekommen sind und auf Christus zustürzen (Abb. 41b). Der vordere von ihnen neigt den Oberkörper vor, wobei ihm die Haare über das Gesicht fallen. Das Motiv ist mit überzeugender Richtigkeit dargestellt; es hat sein Gegenbild in dem vom überfallenden Haar verdeckten Gesicht eines jungen Giganten des Pergamonfrieses, dessen Stil auch die Körperbildung der nackten Figuren in der Miniatur des Paris. 510 entspricht. Fol. 310 v. zeigt die Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand, der hier Christus gegenübertritt (Abb. 41a). Zu dem Realismus, mit dem hier der Zustand des unter der Auswirkung seiner schweren Krankheit stehenden Unglücklichen geschildert wird, kommt ein formaler Wert hinzu, der im Zusammenschluß der beiden Gestalten im Raume vor der Fläche des Hintergrundes sichtbar wird. Eine analoge Gruppenbildung kommt durch die Gestalten des Apostels Petrus und des Zöllners im Zinsgroschenfresko des Masaccio in Sta. Maria del Carmine in Florenz zu-

stande. Die hervorragende Richtigkeit in der Anordnung der Figuren, ihre Körperlichkeit, die Größe in der Auffassung des Bildthemas — alle diese Eigenschaften des Masaccio sind hier im 9. Jahrhundert vorhanden. Solcherart ist die Tradition der von Byzanz bewahrten, der italienischen Renaissance weitergegebenen klassischen Form. Auf Fol. 104 erscheint Basilius der Große vor dem arianischen Statthalter von Caesarea, der dem Henker den Befehl gibt, ihm die Bischofsgewänder herunterzureißen; dies wird durch die Bewohner der Stadt verhindert, die herbeieilen und den Heiligen befreien (Abb. 42a). Das Motiv der schnellen Bewegung in der Gestalt des Henkers entspricht dem Schwung des die Hydra bekämpfenden Herkules im Bilde des Antonio Pollaiuolo, der in der Kunst des Quattrocento mit dem Studium solcher Bewegungsdarstellungen begann. Die perspektivischen Versuche des Quattrocento finden sich im Paris. gr. 510 vorgebildet in der Darstellung der von ihren arianischen Verfolgern auf offenem Meer in einem brennenden Schiff preisgegebenen Orthodoxen mit ihrem durch das Pallium gekennzeichneten Bischof (Fol. 367 v.) (Abb. 42b). Die Renaissance ist durch die von ihr zum erstenmal konsequent durchgeführte Linearperspektive über die perspektivischen Hilfsmittel der antiken und damit auch der byzantinischen Malerei hinausgegangen. Gegenüber dem Vorurteil von der angeblichen „Raumlosigkeit“ der byzantinischen Kunst zeigt die Miniatur auf Fol. 367 v. des Parisinus gr. 510, daß die byzantinische Malerei sehr wohl den Raum zu verwirklichen imstande ist. Den Stil der monumentalen Komposition läßt unter den Miniaturen dieser Handschrift die Darstellung der Brotvermehrung auf Fol. 165 (Abb. 43b) erkennen, deren zentrale Gruppe raffaelisch anmutet. Dasselbe kann von der mit hoher Natürlichkeit dargestellten mittleren Gruppe in der Szene der Bischofsweihe Gregors von Nazianz auf Fol. 67 v. und Fol. 452 ausgesagt werden.

Die zu Beginn der „makedonischen Renaissance“ des 9. und 10. Jahrhunderts entstandenen Miniaturen des Parisinus gr. 510 sind allein auf die bildmäßige Wiedergabe der Vorgänge gerichtet, und ihre von den Werten des Figurenstils und der Komposition unabhängige dekorative Wirkung, das, was sie als Buchschmuck dem Auge darbieten, kommt einzig durch die Qualität der Farben und deren Verteilung auf den Schaufflächen der Seiten zur Geltung. Bei einem Hauptwerk der Miniatur aus der zweiten Hälfte der mittelbyzantinischen Periode, dem um 1000 für Basilius II. Bulgaroktonos entstandenen Menologium der Vatikanischen Bibliothek (Abb. 57–60), tritt in dieser Hinsicht eine Veränderung ein, die für die Komnenenzeit des 11. und 12. Jahrhunderts bezeichnend bleibt. Das Vatikanische Menologium, dessen Illustration an Umfang dem des Parisinus gr. 510 gleichkommt, ist ein Heiligenkalender für alle Tage des Jahres, der mit in den Text gestellten, auf das Leben der Heiligen bezüglichen Bildern versehen ist. Sieben Maler haben an diesen Miniaturen gearbeitet und sie ausnahmsweise mit ihren Namen am Rande der Seiten signiert. Der Formenreichtum dieser Handschrift, die sich einst im Besitz Lodovico il Moros befand, harret noch der Auswertung. Von den formalen Qualitäten des Parisinus gr. 510 findet sich hier vieles wieder — so in der Darstellung der Übertragung der Reliquien des Johannes Chrysostomos die Körperlichkeit und die richtige Artikulation in den Gestalten der Sargträger oder im Bilde der Auffindung des Hauptes Johannes des Täufers (Abb. 56) die Gruppenbildung in der Volksmenge mit den Gestalten des Kaisers und des sich zu diesem wendenden Patriarchen —, doch stehen im ganzen die Miniaturen des Menologiums hinter denen des Pariser Gregorkodex an Stil-

kraft zurück. Was dagegen in diesen Miniaturen neu hinzukommt, ist die Verselbständigung des dekorativen Elements. Im Bilde der Auffindung des Hauptes Johannes des Täufers werden die Obergewänder und die Beinlinge der beiden mit Hacke und Schaufel grabenden Gestalten mit ornamentalen Mustern belegt, die so angebracht sind, daß ihnen innerhalb des Bildformats eine selbständige dekorative Funktion zukommt. Noch deutlicher tritt diese Verselbständigung des Ornaments in der Darstellung des Martyriums der Jungfrau Lukia (Abb. 59) auf. Die Gewänder der Heiligen und des Henkers sind hier mit goldenem Ornament in der Form von Linien, Kreisen und Rosettenmustern belegt, in dem deutlich eine Nachahmung der dekorativen Wirkung des Goldemails zu erkennen ist, bei dem die Rücken der goldenen Stege, zwischen denen die Masse des farbigen Schmelzes eingelassen ist, ein ähnliches, ornamentales Linienmuster erzeugen. Die bewußte Nachahmung der Wirkung des Goldemails in der byzantinischen Miniatur des 11. Jahrhunderts wird besonders in den Evangelistenbildern einer Handschrift deutlich, die 1054 von byzantinischen Meistern für den Stadtältesten (*posádnik*) Ostromir von Groß-Nowgorod (Nordrußland) angefertigt worden ist. Hier wird das ganze Evangelistenbild einschließlich seines ornamentalen Rahmens wie ein kostbarer Zellenschmelz gestaltet. Die Farbflächen zwischen den goldenen Linien wirken wie beim echten Goldemail die Farbpasten zwischen ihren goldenen Stegen. Nach byzantinischem Vorbild wird das Goldemail auch von der romanischen Miniatur des Abendlandes nachgeahmt, so in den Bildern des Evangelienbuchs aus Hardehausen (sächsisch, zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, in Kassel; gehört zu einer Gruppe von Bilderhandschriften, als deren Hauptwerk das Evangeliar Heinrichs des Löwen aus Helmwardeshausen gilt). Unter dem Einfluß der Goldemailtechnik, doch selbständig in der Modellierung der Köpfe, stehen auch die großen, mit sicherem Geschick im Sinne der dekorativen Gesamtwirkung angelegten Miniaturen der für den Kaiser Nikephoros Botaneiates in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts geschriebenen Chrysostomoshomilien der Pariser Nationalbibliothek (Paris. Coislin 79), besonders das Dedikationsblatt, auf dem Johannes Chrysostomos selbst im Beisein des Erzengels Michael dem Kaiser sein Werk überreicht (Abb. 61b). Neben dem Omphalion, auf dem der Kaiser steht, ist die winzige Gestalt des Schreibers in Proskynese zu sehen. Ein anderes Blatt derselben Handschrift zeigt Nikephoros Botaneiates und die Kaiserin Maria von Christus gekrönt, der mit einem Ausdruck großer Milde über dem Kaiserpaar erscheint. Eine starke Goldlichtung weisen die Miniaturen des Paris. gr. 74 durchgehend auf. Nachahmung von Goldemail findet sich auch in verschiedenen Teilen der „kleinen“ Gregorhandschriften der Pariser Nationalbibliothek, die im Gegensatz zu der vollständigen Sammlung der 52 Predigten des Gregor von Nazianz im Paris. gr. 510 eine Auswahl von 16 Predigten des Heiligen enthalten. Die älteste dieser Handschriften, der Paris. gr. 533, zeigt auf Fol. 146 die Ankunft Christi am Jordan (Abb. 45a) und auf Fol. 154 die Taufe Christi (Abb. 45b), wobei jedesmal unter der Miniatur am Rande des Textes Gregor von Nazianz dargestellt wird, wie er eine Schar aufmerkender Zuhörer auf die Ereignisse des Evangeliums hinweist. In der ersten dieser Miniatur zeigt der Täufer mit erregter Gebärde auf den in der Haltung des Pantokrators herannahenden Christus, während sich im Jordan und an seinen Ufern mehrere Täuflinge befinden, von denen der eine im Begriff ist, sein Kleid über den Kopf zu ziehen. Dasselbe Motiv ist in zwei anderen Darstellungen desselben Themas nachzu-

weisen, die beide ebenfalls dem 11. Jahrhundert angehören, in den Miniaturen des Paris. gr. 74 und in den Mosaiken der Nea Moni auf Chios. Es wird im Quattrocento von Masolino in seinem Fresko der Taufe Christi in Castiglione d'Olonza und von Piero della Francesca in seinem in London befindlichen Taufbilde übernommen, in dem der Körper des sich Entblößenden, wie richtig gesagt worden ist, in der strengen Größe der Form etwas den Parthenonmetopen Verwandtes hat. In Michelangelos Karton der badenden Soldaten erscheint das Motiv dann aus der Sakralkunst herausgelöst und für einen allgemeinen Darstellungszweck verwendet. Zu einer anderen Predigt des Gregor, die das Erwachen der Natur nach dem Osterfest (Abb. 44b) zum Gegenstand hat, enthält der Paris. gr. 533 auf Fol. 34 eine Anzahl bukolischer Szenen, in denen die Nachbildung alter Vorlagen deutlich zu erkennen ist. Von den „kleinen“ Gregorhandschriften des 12. Jahrhunderts ist Paris. gr. 550 die hervorragendste. Hier findet sich auf Fol. 4 v. ein 135 mm großes Bild Gregors von Nazianz im Bischofsgewande, im langen, über die Füße fallenden Stoicharion, über dem die Enden des Epitrachelions herunterhängen und an dessen rechter Seite das kreuzgeschmückte Hypogonation befestigt ist, und im mantelartigen Phelonion, über welches das aus weißer Wolle gewirkte, mit schwarzen Kreuzen versehene Omophorion, das bischöfliche Pallium, gelegt ist, die Rechte in griechischer Segenshaltung erhoben, in der verhüllten Linken das Buch haltend (Abb. 55). Hervorragend ist in dieser Darstellung vor allem der Kopf. Er ist ein Beispiel für die Höhe, auf der die Modellierung des Gesichts in der mittelbyzantinischen Zeit steht. Sie ist hier im 12. Jahrhundert von einer Vollendung, wie sie die abendländische Kunst grundsätzlich erst seit Leonardo erreicht. Am Original (die vorhandenen Abbildungen sind ungenügend) nimmt man eine vollkommene Sicherheit der Technik wahr. Die Grundlage ist gelber Ocker, durch Rot an Stirn, Wangen und Mund belebt und mit Glanzlichtern gehöhlt. Über der rechten Gesichtshälfte liegt ein leichter Schatten. Der Ansatz der Nase ist mit vollendeter Natürlichkeit gebildet (er hat hier in der hauptstädtischen Kunst nichts von der Gabelform, den der Nasenansatz in Werken der östlichen Provinzen häufig zeigt). Das rechte Auge ist etwas größer als das linke. Der Rahmen dieser Miniatur zeigt in seinem Ornament Einflüsse von der Seite des Zellenschmelzes. Unter den übrigen Miniaturen der Handschrift findet sich auf Fol. 30 das Bild des jungen Hirten Mamas von Caesarea, der 274 unter Aurelian den Märtyrertod erlitt (Abb. 54). Vor ihm stehen zwei Hirsche und die Hirschkuh, die den Heiligen mit ihrer Milch genährt hat. Die Verbindung des Figürlichen mit dem Ornament, das in der mittelbyzantinischen Kunst islamische Einflüsse in selbständiger Weise umgestaltet, ist in dieser Miniatur zu großer Vollendung gebracht. Die Miniaturen der Gregorhandschrift Paris. gr. 543 aus dem 14. Jahrhundert sind mit großem Geschick ganz nach der Seite der dekorativen Wirkung der Bilder angelegt (Abb. 58). Zu einfachen Bildwirkungen kehrt die mittelbyzantinische Miniatur dort zurück, wo sie antike Buchillustrationen unmittelbar kopiert, so in der Kopie des 11. Jahrhunderts der antiken Illustrationen zu den Theriaka des Nikandros von Kolophon (um 150 v. Chr.). Die Erwähnung von Bilderhandschriften der Theriaka durch Tertullian ist ein Beleg dafür, daß spätestens im 2. Jahrhundert n. Chr., wahrscheinlich schon bedeutend früher mit den Nikanderillustrationen begonnen worden ist. Die erhaltene byzantinische Kopie, die von großem Wert ist, da sie eine fast unmittelbare Vorstellung von der verlorengegangenen antiken

Buchillustration gibt, befindet sich in der Pariser Nationalbibliothek. Die michelangelleske Darstellung der Geburt der Schlangen aus dem Blute der Titanen (Abb. 44a) ist eines von den 54 Bildern der Handschrift, aus deren Zahl 16 neben den Tieren und den Heilkräutern auch menschliche Gestalten zeigen.

Ein unbedingtes Verbot der rundplastischen Darstellung ist von der griechischen Kirche nie ausgesprochen worden. Indes deutet ihr gänzliches Verschwinden in der mittelbyzantinischen Zeit darauf hin, daß sie seit dem zweiten Konzil von Nikäa, das 787 nach Beendigung der ersten Phase des Bilderstreits mit der Regelung der Bildausstattung der Kirchen begonnen hatte, als grobsinnlich verurteilt worden ist¹⁵⁶. Das byzantinische Großrelief in Stein und Stuck ist dagegen bis zuletzt, bis ins 15. Jahrhundert fortgesetzt worden, nachdem im 10. und 11. Jahrhundert eine Renaissance dieser Reliefkunst stattgefunden hatte, deren schönstes Beispiel unter den erhaltenen Denkmälern das 1922 in Konstantinopel in Bruchstücken gefundene Marmorrelief der Gottesmutter ist (Abb. 66). Neben den sakralen kommen profane Reliefs vor, so die Herkulestaten an der Fassade von S. Marco in Venedig und das noch immer mit dem Vorbilde des lysippischen Kairos zusammenhängende Relief im Dom von Torcello. In enger Verbindung mit diesem Wiederaufleben der Großskulptur steht die Blüte des byzantinischen Elfenbeinreliefs der gleichen Zeit¹⁵⁷. Das Hauptwerk der Elfenbeinplastik der altbyzantinischen Periode, die mit den Gestalten Johannes des Täufers und der Evangelisten und mit Szenen aus der Geschichte des ägyptischen Joseph und dem Leben Christi inmitten eines reichen ornamentalen Dekors versehene Kathedra des Erzbischofs Maximian (546–553) in Ravenna¹⁵⁸, ist zugleich das umfangreichste erhaltene byzantinische Elfenbeinwerk. Die mittelbyzantinischen Elfenbeine sind im Gebiet der Sakralkunst Tafeln, die meist zu Diptychen oder Triptychen vereinigt werden (Harbavilletriptychon des Louvre, 10. Jahrhundert; Abb. 64), außerdem Elfenbeinkasten mit Darstellungen von Heiligen und biblischen Szenen. Aus der Profankunst sind hauptsächlich Elfenbeinkasten mit ornamental gerahmten mythologischen Darstellungen, deren Sinn indes oft verworren ist, erhalten. Der hervorragendste dieser Elfenbeinkasten ist der Verolikasten im South Kensington Museum in London. Auf ihm ist ein bakchischer Thiasos dargestellt, der Donatello zu seinen Reliefs von der Sängertribüne des Florentiner Doms angeregt haben könnte.

Die eigentliche byzantinische Werkkunst (die in engem stilistischen Anschluß an die Großreliefs arbeitende Elfenbeinplastik ist der Skulptur zuzuteilen) erstreckt sich in der Hauptsache auf zwei Gebiete: die Seidenweberei und die Metallarbeiten¹⁵⁹. Unter letzteren nimmt eine besondere Stellung der Zellenschmelz ein. Das Verfahren, farbige Pasten zur Erzielung dekorativer Wirkung in Zellen hineinzustellen, die aus auf die Unterlage einer Goldplatte aufgelöteten goldenen Stegen bestehen, ist schon der Kunst des alten Orients geläufig gewesen. Einen Höhepunkt dieser kalten Technik stellt in der Frühzeit die Dekoration der goldenen Schnallen von Sandalen dar, die Ende November 1922 im Vorzimmer des Grabes des Tutanchamon (1350 v. Chr.) gefunden wurden. In der Mitte dieser Schnallen ist eine Lotusblüte zwischen zwei Enten zu sehen. Die hellen Petale der Blüte und ihre dunklen Kelchblätter bestehen aus farbigen Pasten, die von goldenen Stegen eingefasst sind, wobei die Rücken dieser Stege, ebenso wie beim byzantinischen Zellenschmelz, als dünne goldene Linien zwischen der Farbmasse die Binnen-

zeichnung abgeben. Das Gefieder der Enten zu beiden Seiten der Lotusblüte ist ebenso behandelt¹⁶⁰. Von Werken solcher Art oder von dem ebenfalls ausschließlich dekorativen chinesischen (echten) Cloisonné unterscheidet sich der byzantinische Zellschmelz dadurch, daß in ihm der Schwerpunkt auf die Darstellung der menschlichen Gestalt verlegt wird, wodurch die Werke dieser Technik von den Byzantinern zu einer höheren geistigen Bedeutung erhoben werden. Von den erhaltenen byzantinischen Goldemails des 10. Jahrhunderts befindet sich das Hauptwerk im Domschatz von Limburg an der Lahn, die „Staurothek von Limburg“ (Abb. 67). Hier ist die Farbenpracht und die Monumentalität der auf dem Goldgrunde um den von den Gestalten der Deesis umgebenen thronenden Christus versammelten Erzengel und Heiligen an Stilkraft den großen Mosaiken ebenbürtig. Dem 12. Jahrhundert gehören die Emails der Staurothek von Gran an, unter denen sich die seltene Darstellung der Dornenkrone im Kreuzwege Christi (Abb. 29b) findet, wie sie in der gleichen Zeit auf einem Fresko in Elmale-Kilisse in Kappadokien (Abb. 28a) vorkommt. Die umfangreichste Anhäufung von byzantinischen Zellschmelzen an einem einzelnen Kultobjekt weist die Pala d'Oro des Hochaltars von S. Marco in Venedig auf, die byzantinische Goldemails des 10. bis 12. Jahrhunderts vereinigt. Das hervorragendste Denkmal des frühbyzantinischen Zellschmelzes ist ein Kreuz aus dem Reliquienaltar Leos III. (795–816) im Vatikanischen Museum, das mit sieben Szenen aus dem Leben Christi in durchsichtigem Email auf Goldgrund versehen ist. Die Bildgestalt der Szenen ist eine überaus primitive, der syrisch-palästinensischen Ikonographie entsprechende, die Gesamthaltung dabei eine sehr sichere und harmonische. Der Stil der Fresken von Toqale I in Kappadokien ist hier bereits im 6. Jahrhundert, dem dieses Kreuz angehört, ausgebildet.

VIERTES KAPITEL

DIE BYZANTINISCHE FORM IN DER KUNST DER BALKANLÄNDER UND RUßLANDS

1. Die historischen Grundlagen der mittelalterlichen Kunst- entwicklung auf dem Balkan und in Rußland

Nach dem Niedergang der griechischen Kultur im Süden und Südosten infolge des Verlustes von Ägypten und Syropalästina an die Araber „wurden ihr zum Ersatz für diese Verluste neue Pflanzstätten im Norden und Nordosten bei den Slawen und Kaukasusvölkern gewonnen“¹, die inzwischen Nachbarn des byzantinischen Reiches geworden waren. In der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts gingen das byzantinische Kaisertum und die byzantinische Kirche „einer gewaltigen Ausdehnung ihres Wirkungsbereiches auf die slawische Welt“² entgegen. Die Byzanz hier vorliegende Aufgabe hat damals vor allem der die Zeitgenossen an Einsicht überragende große Patriarch Photios erkannt, der wußte, daß die Bekehrung zum Christentum und die Einbeziehung der slawischen Welt in die byzantinische Einflußsphäre „das wirksamste und sicherste Mittel zur Bannung der dem Reiche von dieser Seite drohenden Gefahr war“³. Mit der Christianisierung und der Herrschaft der griechischen Kirche allein war es freilich nicht getan. Die Neubekehrten nutzten vielmehr den Zuwachs an geistiger und materieller Kultur, der ihnen durch die engere Beziehung zu Byzanz geworden war, dahin aus, ihre Hand nach der Kaiserkrone selbst auszustrecken, die sie von mannigfachen Thronwirren und Palastrevolutionen umgeben jetzt in greifbarer Nähe sahen. Der unbändige Sviätoslav von Rußland, Sohn der weisen Helga, die während der Regierung Konstantins VII. Porphyrogenetos von Kiew aus Konstantinopel besuchte und 957 unter dem christlichen Namen Helena die Taufe empfing, verlangte von den Byzantinern, daß sie sich nach Kleinasien zurückziehen und Konstantinopel räumen sollten. Hier konnten nur die Waffen entscheiden. In einem Feldzug, der „zu den glänzendsten Leistungen, von denen die Kriegsgeschichte zu berichten weiß“⁴, gehört, wurde Sviätoslav von dem aus dem byzantinischen Heer zum Kaiser aufgestiegenen Johannes Tzimiskes überwältigt⁴. Die Nachfolger Sviätoslavs auf dem Thron von Kiew haben dann Byzanz noch mehrmals, bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, durch Überfälle bedrängt, deren Zweck indes nur Tribute und handelspolitische Vorteile gewesen sind. Vladimir der Heilige hat auch die Hand einer purpurborenen⁵ byzantinischen Prinzessin erlangt. In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, als das Reich von Kiew zunehmend von den Steppennomaden bedroht war und das Zentrum des politischen Lebens sich in Rußland von Kiew in das nördliche Waldgebiet verschob, haben diese Überfälle aufgehört. Nach 1453 hat Rußland in der Folge geistig von Konstantinopel Besitz ergriffen. Bei seiner Verheiratung mit der Nichte des letzten Autokrators der Rhomäer (1472) machte Iwan III. den paläologischen Doppeladler zum russischen Staatswappen, und bald darauf kam die Vorstellung von Moskau als dem „dritten Rom“ auf⁶. Das erste und zweite Rom – Rom und Konstantinopel,

so hieß es — sind gefallen; das dritte, Moskau, steht aufrecht da, und ein viertes soll es nicht mehr geben. Erst nach der Errichtung des russischen Kaiserreichs durch Peter den Großen nahmen, nach mehr als einem halben Jahrtausend und inmitten einer veränderten Welt, die russischen Absichten auf Konstantinopel wieder reale Gestalt an. Unter Krum, ihrem *Kanas übigi* (dem „erhabenen Khan“, wie der altbulgarische Königstitel lautete), dessen Reiterbild heute noch an der Felswand von Mádara in lebensgroßem Relief zu sehen ist, haben die heidnischen Protobulgaren die Landmauern von Konstantinopel, den Theodosiuswall, berannt, nachdem Nikephoros I., der sie in ihrem Lande bekriegen wollte, in einer vernichtenden Niederlage 811 den Tod gefunden hatte. Der Bulgarenkhan Krum, der zum Heil der Byzantiner 814 an einem Blutsturz starb, hatte aus dem Schädel des Kaisers einen Trinkbecher anfertigen lassen⁷. Unter Krums christlichen Nachfolgern bedeutete der bulgarische Zar Symeon der Große (893–927) keine geringere Gefahr, als er, ein neues universales Kaisertum an Stelle des alten Byzanz anstrebend, den Titel eines „Kaisers der Bulgaren und Rhomäer“ annahm. Romanos Lakapenos, ein armenischer Bauernsohn, der zum Drungarios der kaiserlichen Flotte und als Schwiegervater des jungen Konstantin VII. Porphyrogennetos zum Basileopator und Mitkaiser aufgestiegen war, hat es verstanden, Symeon abzuwehren. Den Titel „Kaiser der Bulgaren“ mußten die Byzantiner diesem lassen. Unter den Nachfolgern Symeons zerfiel sein Reich (963) in zwei Teile. Der östliche mit der Residenz Preslav an der Tiča, dort wo dieser Fluß aus dem Gebirge in die Ebene tritt, wurde 971 von Johannes Tzimiskes erobert. Im westlichen Teil begründete der Zar Samuel (977–1014) ein sich weiter behauptendes Herrschaftsgebiet mit Prespa als Residenz, das sich zeitweilig nach Osten bis zum Schwarzen Meer, nach Westen bis zur Adria ausgedehnt hat, bis es 1018 von Basilios II. Bulgaroktonos ebenfalls Byzanz unterworfen wurde, was das Ende des ersten bulgarischen Reiches bedeutete. Sein gesamtes Territorium verwandelte sich nun für über 150 Jahre in eine byzantinische Provinz, die in mehrere Militärbezirke (Themen) aufgeteilt wurde. Bei diesen Verhältnissen blieb es bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, als durch den Niedergang der Komnenendynastie die byzantinische Herrschaft auf dem Balkan ins Wanken geriet. Die Bulgaren konnten nun diese Herrschaft abschütteln. Unter der neuen bulgarischen Dynastie der Aseniden wurde, nachdem Asen I. 1188 in der Demetriuskirche von Tirnovo zum Zaren gekrönt worden war, das zweite bulgarische Reich begründet, das bis zur Eroberung des Landes durch die Türken (1393) gedauert hat. Der größte der Aseniden, Ivan Asen II. (1218–1241), versuchte während der schwachen Herrschaft der Lateiner in Konstantinopel die auf die Begründung eines bulgarisch-byzantinischen Imperiums gerichteten Bestrebungen Symeons zu verwirklichen; doch seine Pläne mißlang. Als Erneuerer des byzantinischen Kaisertums ging zwanzig Jahre nach dem Tode Ivan Asens Michael VIII. Palaiologos hervor. Michael VIII. hatte es verstanden, den von ihm (1261) erneuerten byzantinischen Staat auf die Stufe einer Großmacht zu stellen. Es gelang ihm, die in Fortsetzung der Absichten Kaiser Heinrichs VI. von Sizilien her vorbereitete Eroberung Konstantinopels durch Karl von Anjou abzuwenden durch Unterstützung der Kräfte, die 1282 die Sizilianische Vesper auslösten. Den auf Michael folgenden Kaisern des Palaiologenhauses war die Aufrechterhaltung dieser Machtstellung nicht beschieden. Sehr bald nach dem Tode des Gründers der Dynastie sank Byzanz zu einem Kleinstaat und schließlich, zumal als das Unglück von Nikopolis (1396) die Un-

fähigkeit der Mächte des Westens, Hilfe zu bringen, erwiesen hatte, zum türkischen Vasallenstaat herab. Schon 1354 hatte der venetianische Gesandte in Konstantinopel an den Dogen Andrea Dandolo geschrieben, daß die Byzantiner, von den Türken, aber auch von den Genuesen, den damaligen erbitterten Rivalen Venedigs, bedroht, bereit wären, sich Venedig, dem König von Ungarn oder dem Serbenherrscher zu unterwerfen⁸. Dieser Serbenherrscher, der Nemanide Dušan, der sich 1346 in Skopie zum „Kaiser der Serben und Griechen“ hatte krönen lassen, war nach Symeon und Ivan Asen II. der dritte christliche slawische Fürst, der nach der Herrschaft über Konstantinopel gestrebt hat, und zugleich derjenige, der diesem Ziel am nächsten gekommen ist. Er hätte es wahrscheinlich erreicht, wenn nicht der Tod ihn (1355) auf der Höhe seines Lebens von der Weltbühne abgerufen hätte. Das serbische Königreich⁹ war von dem Großžupan von Rascien Stephan Nemanja begründet worden, der 1189 in Niš Friedrich Barbarossa um Belehnung mit den von ihm geeinigten serbischen Ländern bat. Die Nachfolger Stephans, vor allem Dušan selbst, hatten es über den ganzen nördlichen Balkan und über einen Teil von Griechenland von der Donau bis zum Golf von Korinth zu vorübergehender Großmachtstellung ausgedehnt. Nach dem Tode Dušans geriet es in Verfall. Am Vidovdan, dem St. Veitstage 1389, warfen die Türken es in der Schlacht auf dem Amselfelde zu Boden und unterwarfen ein halbes Jahrhundert später Byzanz zusammen mit allen den Völkern, mit denen es durch die Jahrhunderte auf dem Balkan um die Macht gerungen hatte, ihrer Herrschaft.

Das antike Erbe wurde durch die Vermittlung der Kirche von den Slawen auf dem Balkan und in Rußland zunächst nicht anders übernommen, als dies bei ihren Nachbarn im Westen Europas der Fall gewesen war. Wie im Westen so begann auch hier, allerdings mehrere Jahrhunderte später, das Mittelalter, d. h. die sich auf allen Lebensgebieten von jetzt an vollziehende Verarbeitung der gewaltigen Rezeptionsmasse mit allen grundlegenden Veränderungen des allgemeinen Kulturlebens, die durch diesen Verarbeitungsprozeß in mächtigem Fortgang in Bewegung geraten waren. Aber Osten und Westen wurden zugleich dauernd durch die Art dieses Rezeptionsprozesses voneinander geschieden. Ein starker, unbeugsamer Eigenwille, der sich auf Tugenden gründet, die in vorgeschichtlicher Zeit in zähem Ringen um die Volkwerdung von den Germanen entwickelt worden waren, versteht es, seine Vollendung in der Lebensform zu finden, die von der ihm wesensverwandten Antike auf dem Gipfel ihres Seins vorgelebt worden war. Innerhalb der kirchlichen Bindungen werden im Westen zunächst in der romanischen Welt und in der Gotik neue Wesenseinheiten geschaffen, bis das erneuerte, von den Germanen beherrschte Europa dann aus dem innersten Antrieb seiner Energien eine von diesen Bindungen unabhängige Stellung zu dem von der Kirche selbst vermittelten antiken Erbe findet und zu seiner furchtlosen selbständigen Verwertung heranreift. Dieser letzte, höchste Rezeptionsprozeß vollzieht sich in Westeuropa in der Renaissance. Daß er im Osten bei den Slawen unterblieb, bedeutete ein Versagen, in dem der Unterschied der westlichen Welt zu der östlichen in seiner ganzen Größe zutage tritt. Es ist den Slawen versagt gewesen, durch eigene Kraft aus dem Mittelalter herauszutreten, und auch dieses Mittelalter selbst hat sich bei ihnen anders gestaltet als im Westen, weil ihnen der selbständige Antrieb, der die großen mittelalterlichen Stilwandlungen im europäischen Abendlande hervorgebracht hat, fehlte¹⁰. Der Osten kennt keine Dome. Spät und nachdem in

den ersten fünf Jahrhunderten der Christianisierung die byzantinische Kreuzkuppelkirche das alleinige Vorbild gewesen war, kommt es in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rußland zu einem Einbruch der Formen einer sehr alten, in der vorchristlichen Urzeit wurzelnden nationalen Holzarchitektur, die lange im Schatten weiterbestanden hatte, in den rezipierten byzantinischen Steinbau. Ein Einbruch, dessen Resultate formal betrachtet mehr überraschend als befriedigend sind und durch das Hinzukommen mißverständener Elemente der abendländischen Renaissance und des Barock nur nach der Seite des Phantastischen gesteigert werden. Dieser heterogene Mischstil füllt die zweite Hälfte des 16. und des 17. Jahrhunderts, bis der Wille Peters des Großen ihn jäh beseitigt und durch die Werke westeuropäischer Meister ersetzt, die dieser Herrscher nach Rußland beruft und nach denen sich die russische Kunst fortan auszurichten hatte. Das russische Mittelalter dauert bis 1703, bis zur Gründung von St. Petersburg, und wird seit der petrinischen Zeit übergangslos vom westeuropäischen Wesen abgelöst¹¹. Auf dem Balkan war es unter der türkischen Herrschaft vor allem der griechischen Kirche zu verdanken, daß bei den Bulgaren und Serben und auch bei den Rumänen ein völkisches Bewußtsein und der Zusammenhang mit der europäischen Gesittung erhalten blieben; hier war das geistige Leben und mit ihm die Kunst bis in das 19. Jahrhundert hinein fast ausschließlich kirchlich bestimmt¹².

2. Die Denkmäler der Balkanländer und Rußlands

Das erste bulgarische Reich von 680 bis 1018, das zeitweilig das südliche Ungarn, Rumänien, die Schwarzmeerküste bis Odessa und das Land zwischen der Donau und dem Balkengebirge umfaßte¹³, hatte sein Zentrum auf der großen, von fernen Randgebirgen eingefassten Ebene von Schumen südlich der Donau, im Nordosten des heutigen Bulgariens. Der Donau am nächsten liegen auf dieser Ebene die in ihrer Hauptmasse aus der vorchristlichen Zeit der Protobulgaren erhaltenen Reste der Königspaläste von Pliska, deren Mauern zum großen Teil aus Spolien von den 40 km entfernten Trümmern des um 600 von den Avari zerstörten Marcianopolis bestehen. Von der ein unregelmäßiges Rechteck darstellenden Königsfeste her streckte sich eine ausgedehnte Stadtanlage weit auf der Ebene aus, die im Abstände von mehreren Kilometern vom Zentrum der Königsburg von Wall und Graben umgeben war. Das Ganze überrascht durch die großzügige Weiträumigkeit der Anlage und den Stempel der Herrschaft, den die Mauermassen noch heute tragen, obwohl das meiste davon längst verschleppt wurde (zuletzt, vor ungefähr 80 Jahren, sind die Bahnanlagen von Russe nach Varna und die Hafenanlagen von Varna aus dem Steinmaterial von Pliska erbaut worden; die Reste der Palastbauten wurden 1899 bis 1900 durch Ausgrabung zutage gefördert¹⁴). Nachdem die turkotatarischen Protobulgaren ihre Heimat, die turanische Ebene östlich des Kaspischen Meeres und nördlich von Iran, verlassen hatten und sich auf der Wanderung nach Westen befanden, hatten sie unter Kovrat, einem Zeitgenossen des Kaisers Herakleios (610–641), zuerst ein Großreich im nördlichen Kaukasus begründet. Als dieses unter dem Druck der Chazaren zerfiel, gelangte ein Teil der Protobulgaren bis zur Donau, die sie unterhalb ihrer Mündung (680) unter der Führung Asparuch-Isperichs überschritten. Zu dieser Zeit waren die Länder südlich der Donau infolge des unaufhaltsamen Eindringens der Slawen Byzanz

bereits verlorengegangen. Nachdem die große germanische Wanderung das oströmische Reich zu bedrohen aufgehört hatte, waren vom Norden her die Slawen bereits seit der Zeit Anastasios' I. (491–518) in Erscheinung getreten, und ihre Festsetzung auf dem Balkan konnte zu Ende des 6. Jahrhunderts von den Nachfolgern Justinians nicht mehr verhindert werden. Die Protobulgaren unterwarfen ihrerseits einen Teil dieser Slawen und richteten unter ihnen ihre Herrschaft auf¹⁵. Die turkotatarische Schicht der Eroberer war während der beiden ersten, heidnischen Jahrhunderte herrschend. Als der Zar Boris (864) unter dem Namen Michael die Taufe nahm, stützte er sich bei der Christianisierung des Landes auf die slawische Bevölkerung und ließ 52 widerstrebende bulgarische Bojaren köpfen. Im Zusammenhange hiermit nahm das christliche Bulgarien in der Folge slawischen Charakter an.

Die Protobulgaren haben sich in ihren Säuleninschriften, von denen mehrere erhalten sind, des Griechischen als Schriftsprache bedient, und die einleitenden Formeln und andere Bestandteile dieser Inschriften sind nach byzantinischem Vorbild verfaßt¹⁶. Vom „großen Palast“ von Pliska sind Reste von Mauern erhalten geblieben, deren Verband aus großen, sorgfältig gefügten Quadern bis zu 1 m Länge besteht, wobei zwei Läufer mit einem Binder abwechseln. Diese Steinmauern trugen Tonnengewölbe aus gebrannten Ziegeln. Profile und Ornamente fehlen, Säulen und Pfeiler sind nicht vorhanden. Zur Erklärung der protobulgarischen Bautechnik hatte man zunächst das Beispiel der korridorartigen überwölbten „Livane“ der sasanidischen Paläste von Firusabad und Sarvistan herangezogen, zumal in der Kunst der Protobulgaren starke sasanidische Elemente auf Grund ihrer ursprünglichen Nachbarschaft zu Iran zu vermuten waren. Eine erneute Untersuchung hat indes zur Erkenntnis geführt, daß die erhaltenen Reste des „großen Palastes“ die Substruktionen seines verschwundenen Oberbaues darstellen, der basilikale Form hatte und nach dem Vorbild der Magnaura von Konstantinopel, dem Empfangssaal der byzantinischen Kaiser, errichtet war, die auch das Vorbild für den Saal der karolingischen Pfalz von Ingelheim gewesen ist. Als Denkmal ihrer Herrschergewalt haben die heidnischen Protobulgaren an einer Steilwand des Randgebirges der Ebene von Schumen, in der Lokalität von Madara, die mit ihren eindrucksvollen Felsen, Grotten und Quellen schon in der jüngeren Steinzeit besiedelt war, das Felsrelief des „Reiters von Madara“ hinterlassen. In 20 m Höhe über dem Erdboden ist hier zu Pferde der König Krum, der Sieger über die Awaren und über die Byzantiner, der Vater des Königs Omurtag, dargestellt. Auf Omurtags Befehl ist dieses Felsbild entstanden, wie die beigegefügte griechische Inschrift besagt. Mit Ausnahme des Felsreliefs der Kreuzabnahme an den Externsteinen im Teutoburger Walde, das um 1115 entstand, ist der Reiter von Madara das einzige mittelalterliche Denkmal dieser Art in Europa (wo auch sonst nur noch der um 1820 nach dem Entwurf von Thorvaldsen entstandene „Luzerner Löwe“ zum Vergleich in Betracht kommt), während im Orient die zahlreichen achämenidischen und sasanidischen Felsreliefs von Nakš-i-Rustem und Tak-i-Bostan die nächste Parallele bieten¹⁷. Es ist aber gegenüber der hieratischen Starrheit in den repräsentativen Darstellungen und der übermäßig betonten Bewegung in den Kampfszenen der persischen Reliefs die Haltung des „Reiters von Madara“ eine bemerkenswert freie und natürliche. Das gilt ebenso für die Bewegung des Pferdes wie für die Gestalt des Königs selbst. Ungeachtet der starken Verwitterung erkennt man deutlich, daß die

Wendung seines Kopfes und die Darstellung des langen, wallenden Haares Züge aufweisen, die vom antiken Relief herkommen. Die Idee der Königsdarstellung im Felsen ist iranisch, die Ausführung hellenistisch. Aus der Summe iranisch-sasanidischen Erbes, der im Lande noch vorhandenen spätantiken Tradition und des Einflusses von Byzanz kommen Kultur und Kunst des ersten bulgarischen Reiches zustande. Sie wirkt auch noch später, im zweiten bulgarischen Reich, nach. Im übrigen ist es im alten Bulgarien bei einem Felsrelief geblieben. Wir besitzen hier kein anderes; daß weitere protobulgarische Denkmäler dieser Art später zerstört worden seien, ist kaum anzunehmen.

Durch die Städtegründungen der ionischen Griechen am Westufer des Schwarzen Meeres wurden Elemente der antiken Kunst schon früh in das von den Thrakern besiedelte vorgeschichtliche Bulgarien getragen. Zu den Spuren, die diese Zeit hinterlassen hat, gehört die reifarchaische Grabstele des Anaximandros aus Sosopolis-Apollonia im Nationalmuseum in Sofia, auf der mit hoher Natürlichkeit das Motiv eines Mannes, der seinem Hund den Fuß eines Lammes (oder eines Wildes) reicht, zur Darstellung gebracht ist¹⁸. Eine größere Menge von Grabsteinen und Stelen mit der Darstellung des „thrakischen Reiters“ ist aus den Provinzen Mösien und Thrakien, aus denen Bulgarien zur Römerzeit bestand, erhalten. In der konstantinisch-theodosianischen und in der frühbyzantinischen Zeit sind in Bulgarien eine große Anzahl von Kirchenbauten entstanden, deren Reste in den letzten 25 Jahren von den bulgarischen Archäologen mit vielem Eifer freigelegt und erforscht worden sind¹⁹. Unter den Basilikabauten lassen sich solche des hellenistischen Typus mit Säulen und hölzernem Dachstuhl und des orientalischen mit Pfeilern und Tonnengewölben (Belovo, Pirdop) unterscheiden. Aus der Zahl der Rundbauten, die zum Teil, wie die Georgskirche in Sofia, aus römischen Thermensälen entstanden, ist die Ruine der „roten Kirche“ von Perušćica, deren Grundriß einen Vierpaß mit Umgang zeigt, baugeschichtlich bemerkenswert. Die große Sophienkirche in Sofia, dreischiffig, mit Querhaus und niedriger, ohne Tambour über der Vierung ruhenden Kuppel, hat Kreuzgewölbe und ist im 6. Jahrhundert an einer Stelle erbaut worden, wo sich in altchristlicher Zeit die Nekropole von Serdica befand, von der die Reste zweier Zömeterialkirchen unter ihrem Fußboden aufgefunden worden sind.

Der Erzbischof Theophylaktos von Ochrid (1084–1108) berichtet, daß die Bulgaren nach ihrer Bekehrung (864) mit großem Eifer an die Erbauung von Kirchen gegangen seien, von denen sie vorher eine so große Anzahl zerstört hätten²⁰. Unter dem ersten christlichen König Boris-Michael entstand in der Königsburg von Pliska die basilikale „kleine Palastkirche“, deren Grundriß noch erkennbar ist, und im Außengelände der Stadt eine mächtige Basilika mit Klosteranlage, zu deren Überresten noch heute von den Palästen ein mit großen Steinen gepflasterter, 1½ Kilometer langer Weg führt. Der Mauerverband dieser „großen Basilika“ von Pliska zeigt einen Sockel aus drei Lagen Quadern, die mit rotem Ziegelmörtel verbunden sind und über dem sich ein Schichtwechsel von Ziegeln und Haustein erhebt. Am besten erhalten sind die Mauern im nördlichen Teil der Hauptapsis und in der Prothesis. Die Wände scheinen weder mit Steinplatten verkleidet noch bemalt gewesen zu sein, da der Ziegelmörtel poliert ist. Die Basilika zeigt unregelmäßigen Stützenwechsel und wird ein Holzdach gehabt haben. Das Ganze stellt in hohem Grade einen Spolienbau dar (aus den Ruinen von Marcianopolis), auch die Ziegel, von verschiedener Farbe und verschiedenem Durchmesser, stammen von

anderen, älteren Gebäuden. Symeon der Große (893–927), der Sohn Boris-Michaels, verlegte die Residenz von Pliska nach Preslaw am südlichen Ende der Ebene in der Nähe des Randgebirges. Die Reste einer großen gewölbten Basilika, mehrere kleinere Kirchengebäude und die Palastkirche Symeons von ungewöhnlichem Grundriß sind hier durch Ausgrabung zutage getreten. Die Palastkirche, in den zeitgenössischen Berichten als die „goldene Kirche“ bezeichnet, ist ein Rundbau, dem ein zweistöckiger, von zwei Türmen flankierter Narthex und ein mit diesem in Verbindung stehendes Atrium vorgelagert waren²¹ (Grundr. 15). Der Rundbau zeigt in seinem Inneren acht Nischen und eine nach Osten vorspringende, nach außen rund abgeschlossene Apsis. Zehn monolithische Marmorsäulen waren hier unmittelbar vor die Stirnmauern der Nischen gestellt, und über dem Gebälk, das sie trugen, erhoben sich noch einmal zehn Säulen derselben Art, ein Gesims tragend, über dem die Kuppel anstieg. Ein solches System der Innendekoration von Nischenwänden ist aus der spätantiken Baukunst im Diokletiansmausoleum von Spalato erhalten und in einer Anzahl frühmittelalterlicher Denkmäler desselben Typus nachzuweisen²². Der der Rundkirche vorgelagerte Baukomplex des zweistöckigen Narthex mit seinen beiden Türmen hat eine Analogie in den Westwerken der karolingischen Architektur. Eine Beziehung (oder gemeinsame Grundlage) ist hier denkbar²³. Vor dem Narthex liegt das Atrium, dessen Mauern aus aneinandergereihten halbrunden Nischen bestehen, deren Kurven nach außen vorspringen. Nicht weniger ungewöhnlich als die Bauformen der „goldenen Kirche“ Symeons ist ihre Innendekoration. Die Kuppel war mit Mosaiken geschmückt, die Wände zeigten einen keramischen Dekor aus glasierten polychromen Tonplatten, die außer animalischen, pflanzlichen und geometrischen Motiven auch menschliche Figuren zeigten²⁴. Die bunten keramischen Flächen waren mit Leisten aus Marmor eingefasst, die ihrerseits auch keramische Einlagen zeigten. Unter den Resten der 2 Kilometer südöstlich der „goldenen Kirche“ befindlichen, der gleichen Zeit angehörenden Klosterkirche von Patleina sind zusammen mit dekorativen Keramiken derselben Art Fragmente von keramischen Ikonen gefunden worden, so ein aus einzelnen kleinen glasierten Tontafeln zusammengesetzter lebensgroßer Kopf des Heiligen Theodoros Stratelates mit griechischer Inschrift. Die Beischriften der übrigen Fragmente sind griechisch und bulgarisch. Die Keramiken von Preslaw und von Patleina stehen im Zusammenhang mit zeitgenössischen byzantinischen Vorbildern, die ihrerseits Anregungen, die von der hochentwickelten islamischen Keramik des 9. Jahrhunderts ausgingen, selbständig verarbeitet und inhaltlich vervollkommen hatten. Unter den Mustern der Keramik von Preslaw ist die sasanidische Palmette vertreten, die hier ebenso nachgeahmt worden ist wie in der dekorativen Malerei der Marienkirche von Ephesos und in den Mosaiken von Germigny-des-Près²⁵.

Der von der hauptstädtischen Baukunst der mittelbyzantinischen Zeit ausgeschiedene Typus der Basilika erhält sich weiter in den Außenländern²⁶. So ist noch 996 die „Kirche des Zehnten“ (Desjatinnaja) Vladimirs des Heiligen in Kiew als Basilika erbaut worden. Im westlichen Bulgarien ist unter dem Zaren Samuel (997–1014) bei seiner Residenz auf einer Insel im See von Prespa die Achillskirche als dreischiffige Pfeilerbasilika mit Emporen erbaut worden. Das Mittelschiff ohne Lichtgaden ist zusammen mit den Seitenschiffen von einem großen hölzernen Giebeldach bedeckt. Die Pfeiler, in zwei Stockwerken übereinander angeordnet, gehen unmittelbar, ohne Vermittlung durch Kämpfer

oder Kapitelle in die Rundbogen über. Architektonische Zierstücke, Säulen oder Gesimse fehlen hier gänzlich. Das fensterlose Mittelschiff ist ein wesentliches Merkmal der orientalischen Basilika, wie sie in Syrien, Mesopotamien und Anatolien im Gegensatz zu dem voll beleuchteten hellenistischen Typus aufgekommen war²⁷. Die Achillskirche ist diesem orientalischen Typus zuzuschreiben, der in demselben westbulgarischen Gebiet in der bereits unter byzantinischer Herrschaft im zweiten Viertel des 11. Jahrhunderts erbauten Sophienkirche von Ochrid noch deutlicher in Erscheinung tritt. Die Sophienkirche in Ochrid (Abb. 13a), baugeschichtlich „eine Kirche ersten Ranges“²⁸, ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika, deren Mittelschiff ein leicht zugespitztes Gewölbe hat, während die Seitenschiffe mit regulären Tonnengewölben gedeckt sind. Emporen fehlen. Die drei Schiffe werden im Außenbau unter einem Giebeldach zusammengefaßt. Wie in Bin-bir-Kilisse in Anatolien (Grundr. 4) überragt auch hier das Mittelschiff die Seitenschiffe nur um ein wenig. Der Typus der Hallenkirche, wie er in der romanischen Baukunst des Westens auftritt, um später seine besondere Ausgestaltung in der deutschen spätgotischen Kirchenarchitektur zu finden, und der von der orientalischen Basilika herkommt, ist auf europäischem Boden für unsere Kenntnis zum erstenmal in der Sophienkirche von Ochrid vertreten, während die Demetriuskirche von Thessalonich (Abb. 3) und die „große Basilika“ von Pliska die ersten Beispiele in Europa für den ebenfalls aus dem Osten kommenden Stützenwechsel sind. Außer der Sophienkirche in Ochrid sind aus der Zeit der byzantinischen Zwischenherrschaft in Bulgarien wenig Denkmäler erhalten geblieben. Die älteste Kreuzkuppelkirche des Landes ist die kleine, sich durch klare Logik der Proportionen auszeichnende Germanoskirche in German am Prespasee²⁹. Der Typus der Kreuzkuppelkirche bestimmt die Baukunst des zweiten bulgarischen Reiches (1186–1393), soweit in ihr nicht ein anderer Kirchentypus Geltung hat, und zwar der der einschiffigen tonnengewölbten, vielfach mit einer Kuppel über der Mitte des Raumes versehenen Saalkirche, die seit dem Ende des 12. Jahrhunderts für die ganze nördliche Balkanhalbinsel Bedeutung gewinnt. Die meist nur noch im Grundriß erkennbaren Kirchen auf dem heiligen Berge (Trapezica) und die Reste der um 1186 erbauten Demetriuskirche in Tirnovo, die durch das Erdbeben von 1914 schwer beschädigten Kirchen der Heiligen Paraskeue und Theodor in Mesembria und die verhältnismäßig wohlerhaltene, unter dem Zaren Iwan Asen II. (1218–1241) errichtete zweistöckige Festungskirche von Stanimaka vertreten diesen Typus, der sich in Konstantinopel durch den kleinen Bau von Bogdansaray belegen läßt³⁰. Für Kreuzkuppelkirchen und Saalkirchen kommt im 13. und 14. Jahrhundert eine reiche polychrome Fassadendekoration auf unter Verwendung von keramoplastischen Dekor³¹ (Abb. 18b).

Die Wandbilder in den Grabkammern der altchristlichen Nekropole von Serdica-Sofia (4.–5. Jahrhundert) und Freskenfragmente aus den Ruinen der „roten Kirche“ von Peruštica (7. Jahrhundert) sind die ältesten Reste der monumentalen Wandmalerei in Bulgarien³². Fast ein halbes Jahrtausend später entstanden die stilistisch hervorragenden, aber sehr schlecht erhaltenen Freskenzyklen in der Friedhofskirche (Kostnica) des Klosters Bačkovo im Rhodopegebirge. Das Kloster Petritzos-Bačkovo wurde 1083 von dem Oberbefehlshaber des kaiserlichen Heeres (Großdomestikos des Okzidents) unter Alexios Komnenos, Gregor Pakurianos, begründet. Der Stifter war von Geburt Georgier und das von ihm in der Sorge um sein Seelenheil der Gottesmutter geweihte Kloster aus-

schließlich für Mönche seines Heimatlandes bestimmt. Alle ursprünglichen Klostergebäude sind in den späteren Jahrhunderten durch Neubauten ersetzt worden mit alleiniger Ausnahme der Friedhofskirche auf dem Begräbnisplatz der Mönche. Sie ist zweistöckig und zeigt in beiden Stockwerken den Typus der einschiffigen Saalkirche, und in den weiten, plastisch profilierten Blendarkaden ihrer Fassade eine deutliche Beziehung zu armenisch-kaukasischen Bauformen. Die in echtem Fresko und in hellen Farben ausgeführten Wandmalereien weisen an den Stellen, wo sie noch erkennbar sind, mittelbyzantinische, liturgisch strenge, dabei hervorragend dekorative Formen auf. Stilistisch und technisch stehen sie in der Mitte zwischen den Fresken der Demetriuskathedrale in Vladimir und der Erlöserkirche von Neredica bei Nowgorod, mit denen sie den starken Einschlag der östlichen Schule der byzantinischen Malerei gemeinsam haben. Sie sind in der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden. Vor zehn Jahren ist in der Unterkirche, die als Grabraum des Stifters bestimmt war (der 1086 im Kriege mit den Petschenegen fiel), eine griechische Inschrift aufgedeckt worden, die besagt, daß die Wandmalereien in beiden Stockwerken („*ano kai kato*“) von der Hand des Historiographen Johannes Iberopulos ausgeführt worden sind, von dem die Leser der Inschrift um Fürbitte bei dem Herrn gebeten werden. Wie die übrigen Mönche, stand auch der Maler in Beziehung zu Iberien (Georgien). Näheres ist über ihn nicht bekannt. Die Angabe eines Datums fehlt in dieser Inschrift³³. Das christologische Szenen, Einzelfiguren von Heiligen und Anachoreten, die Vision des Ezechiel und das Jüngste Gericht umfassende Dekorationssystem von Bačkovo (in den Apsiden werden in der Kirche die Gottesmutter und das liturgische Abendmahl, in der Krypta die Deesis [Abb. 70a, 70b] dargestellt) ist mit dem zweiten und dritten Stil der Wandmalereien von Pompeji verglichen worden³⁴. Es sind in Bačkovo auch Brustbilder von Heiligen angebracht, die in gemalten runden oder viereckigen Rahmen in Nachbildung von Tafelbildern an der Wand erscheinen, wobei die Ringe und Nägel, mit denen wirkliche Tafelbilder befestigt wurden, hier in der Nachbildung nicht fehlen. Die Hintergründe dieser in Wandmalereien wiedergegebenen Tafelbilder sind grün oder rotbraun. Auch hierin wird ein unmittelbarer Zusammenhang mit der Tradition der antiken Malerei sichtbar.

In Griechenland und auf den Inseln des Ägäischen Meeres sind byzantinische Denkmäler erhalten, die, zum Teil kaiserliche Stiftungen (Basilios II. besuchte nach der Bezwingung der Bulgaren 1018 Athen und legte in der Muttergotteskirche im Parthenon Weihgeschenke nieder), mit den Zentren der mittelbyzantinischen Kunst in Konstantinopel in unmittelbarer Beziehung stehen. Die Wandmalereien der Kirchen von Mistra (Sparta) vertreten noch im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts unmittelbar die byzantinische Spätphase der palaiologischen Renaissance. Anders geartet ist dagegen eine sehr umfangreiche Denkmälergruppe, die im 13. und 14. Jahrhundert im nördlichen Teil der Balkanhalbinsel im Zusammenhang mit den aufstrebenden neuen Staatsgründungen der Bulgaren, Serben und Rumänen auf ursprünglich byzantinischem Boden entsteht. Zu ihr gehört eine große Anzahl von Kirchen, deren Bauformen die byzantinische Grundform eigenartig abwandeln und deren monumentale Wandmalerei, in der ersten Zeit noch von byzantinischen Meistern ausgeführt, später die von einheimischen nationalen Kräften in mannigfacher Veränderung angewandte byzantinische Form zeigen. An Denkmälern solcher Art ist heute noch das altserbische Gebiet besonders reich. Zahlreich sind sie auch

in Rumänien, wo sie mit wenigen Ausnahmen bereits der Spätzeit des 15. bis 18. Jahrhunderts angehören. Bulgarien hat viele Zerstörungen zu beklagen. Doch werden hier von der beim Nationalmuseum in Sofia, beim Historisch-Archäologischen Museum des hl. Synod und im Bulgarischen Archäologischen Institut in Sofia organisierten Denkmalpflege von Jahr zu Jahr im Lande vorhandene Werte mittelalterlicher Kunst ans Licht gezogen. Bulgarien besitzt zudem ein Denkmal, das von dem besten westeuropäischen Kenner der mittelalterlichen Balkankunst, Gabriel Millet in Paris, mit Recht als ein Juwel der Kunst des 13. Jahrhunderts bezeichnet wird und das allein genügen würde, zum Besuch dieses schönen Landes „der Gebirgsschluchten und der großen Ebenen“ aufzufordern: die monumentalen Wandmalereien in der Kirche von Bojana (Abb. 71–77), am Fuße des Vitošaberges, an einer Stelle, wo sich ein weiter Blick eröffnet auf die im Wechsel von Licht und Schatten lebende, von fernen Bergrücken gerandete Ebene, in deren Mitte die bulgarische Hauptstadt Sofia liegt. Die Kirche von Bojana hat zu einer Festung gehört, deren Spuren noch erkennbar sind und die den südlichen Zugang zu der Ebene von Sofia verteidigte, der sich hier zwischen den Berglehnen des Vitoša und des Lulin befindet.

Wer Bojana³⁵ besucht, ist zunächst davon überrascht, wie klein die Kirchenanlage ist, die den großen Wert dieser Wandmalereien enthält (Abb. 71a; Grundr. 22). Zuerst, im 12. Jahrhundert, war hier nur eine kapellenartige Kreuzkuppelkirche ohne Innenstützen vorhanden, ausgestattet mit Freskomalerei, die der Art von Bačkovo verwandt war. 1259 ließ der Sebastokrator Kalojan diesen ältesten Teil mit einem zweistöckigen Anbau versehen. Der die alte Kirche überragende obere Teil des Anbaus wurde gleichfalls als stützenlose Kreuzkuppelkirche errichtet und hatte seinen Eingang seitlich, von einer außen angelegten hölzernen Treppe her. Der untere Teil des Anbaus bestand aus einem tonnengewölbten Saal (Abb. 71b), den man durch eine Tür in seiner westlichen Schmalwand betrat, während eine zweite Tür in der östlichen Schmalwand jetzt in die alte Kirche führte. In der nördlichen und in der südlichen Längswand wurde je ein Arcosolium, eine flache, nach oben durch einen Rundbogen abgeschlossene Nische angebracht. Diese beiden Arcosolien waren dazu bestimmt, die Gräber des Stifters Kalojan und seiner Gemahlin aufzunehmen. In beiden Stockwerken des Neubaus von 1259 wurden Wandmalereien angebracht; gleichzeitig wurden auch die in der alten Kirche des 12. Jahrhunderts vorhandenen Wandmalereien 1259 vollständig neu übermalt. In der Gestalt, die sie in der Mitte des 13. Jahrhunderts erhielt, hat die Kirche von Bojana 600 Jahre bestanden. Zur Erweiterung ihres Innenraumes wurde 1882 im Westen ein dritter Baukörper vor den Bau von 1259 gestellt, aus dem jetzt eine Treppe in die Oberkirche führte, deren seitlicher Eingang vermauert wurde. 1912 begann die bulgarische Denkmalpflege mit den Arbeiten zur Erhaltung des mittelalterlichen Teils des Kirchenkomplexes von Bojana und seinen Wandmalereien³⁶. Um diese Zeit waren die Wandmalereien der Oberkirche bereits verschwunden. In der Unterkirche von 1259 und in der an sie anschließenden kleinen Kirche des 12. Jahrhunderts waren sie dagegen, mit Ausnahme einiger späterer Übermalungen, die bis auf eine entfernt wurden, wohl erhalten, wobei in der kleinen Kirche dort, wo sich der Malgrund von 1259 stellenweise von der Wand abgelöst hatte und heruntergefallen war, Spuren ihrer ursprünglichen, dem 12. Jahrhundert angehörenden malerischen Ausstattung zu erkennen waren.

Diese alten Malereien sind in einer dem echten Fresko nahestehenden Technik ausgeführt worden, während für die Wandmalereien von 1259 die um diese Zeit in der byzantinischen Monumentalmalerei allgemein zur Anwendung gelangende Seccotechnik (Leimfarben) benutzt worden ist. Im Gegensatz zur hellen, flachen Farbschicht der älteren Malerei wurde mit dieser neuen Technik ein undurchsichtiger, pastoser, nuancenreicher Effekt hervorgebracht. Das ikonographische Programm der erneuerten Wandmalereien in der kleinen, ältesten Kirche folgt mit dem Pantokrator in der Kuppel, der Gottesmutter in der Apsis und den Festbildern und Heiligengestalten im Kirchenraum dem mittelbyzantinischen Kanon. In der Unterkirche von 1259 erscheinen an den Wänden die lebensgroßen Gestalten von männlichen und weiblichen Heiligen, in deren Mitte die ebenfalls lebensgroßen Gestalten des Sebastokrators Kalojan mit seiner Gemahlin Desislava (Abb. 73) und seines Suzeräns, des Königs Konstantin Asen mit der Königin Irene zu sehen sind (Abb. 76, 77). Außerdem im südlichen Arcosolium die Darstellung des Christusknaben unter den Priestern des Tempels von Jerusalem und im nördlichen Arcosolium die Einführung der Gottesmutter in den Tempel. Das sich über den Raum spannende Tonnengewölbe ist mit Szenen aus der Legende des h. Nikolaos versehen. Sämtliche Malereien sind hier von 1259 mit alleiniger Ausnahme der Darstellung der Einführung der Gottesmutter in den Tempel im nördlichen Arcosolium. Sie ist im 14. Jahrhundert über eine Darstellung von 1259 gemalt worden, deren Inhalt unbekannt ist und von der sich unter der Malschicht des 14. Jahrhunderts noch Reste befinden müssen. Der blaue Grund, auf den die Gestalten gestellt waren, hat im Laufe der Zeit einen schwarzen Ton angenommen. Es sind aber die Farben sonst ausgezeichnet erhalten, und ihre reichen Töne kommen auf das schönste zur Geltung. Das Ganze ist von reifer monumentaler Haltung. Dabei ist die Charakterisierung der Typen und Altersstufen vielseitig und mit großer Feinheit durchgeführt, beginnend mit dem Christusknaben des südlichen Arcosoliums und, über die heiligen Frauen und die heiligen Krieger, endend bei den in der Hoheit des Alters dargestellten greisen Asketen. Ein Gipfel der europäischen Monumentalkunst des 13. Jahrhunderts ist hier erreicht, wie er sich nur in der Landschaft der byzantinischen Kunst erheben konnte. Einen Höhepunkt besonderer Art stellen in Bojana die Stiftergestalten dar, die in porträthafter Leiblichkeit, umgeben von der Luft ihrer Zeit, abgebildet werden und zugleich im byzantinischen Sinne abstrakt wirken, als Wesen, die sich auf den obersten Stufen einer Hierarchie befinden, die, von Gott selbst unerschütterlich begründet, vom Irdischen zu ihm hinaufführt. Der Unterschied von Byzanz zum mittelalterlichen Abendlande tut sich in seiner ganzen Größe auf bei einem Vergleich dieser Stifter in der Unterkirche von Bojana mit dem westeuropäischen Gegenbeispiel der um die gleiche Zeit (zwischen 1250 bis 1260) entstandenen rundplastischen Stifterfiguren im Westchor des Naumburger Domes. In Bojana treten die Stifter unter die Heiligen, an deren Wesen sie teilhaben. In Naumburg erscheinen sie „im Innern eines Kultraumes . . . an einem Platz, der bis dahin nur biblischen Gestalten zukam³⁷“. Das unaufhaltsam auf die Befreiung von den Bindungen der Kirche gerichtete Bestreben des Westens, wie es sich zunächst in einem ständigen Ringen um den Umbau der Hierarchie geäußert hat, bringt hier „die Säkularisierung der Säulenfigur“ zustande. In Bojana werden um 1259 lebende bulgarische Fürsten dargestellt, wie sie sich einordnen in die von Byzanz übernommene, Himmel und Erde verbindende Hier-

archie. In Naumburg sind keine Zeitgenossen, sondern die Ahnen des Stifters, Bischof Dietrichs II., dargestellt, Ekkardiner und Wettiner, die in den vorhergegangenen Jahrhunderten gelebt haben. Aber diese Schatten der Vergangenheit nehmen leibliche Gestalt an, sie stehen vor uns in fest umrissener Weltlichkeit, deutsche Dynasten, wie sie eben noch, in der Mitte des 13. Jahrhunderts, das Heer gegen die Tataren sammelten, und mit ihnen sind ihre Gemahlinnen zu sehen³⁸.

Die Lebensdaten der Stifter von Bojana gestatten, einige Rückschlüsse auf Stilcharakter der Wandmalereien der Kirche zu ziehen. Die zusammen mit dem König Konstantin Asen (1257–1277) dargestellte Königin Irene war die Tochter Theodors II. Laskaris von Nikäa. Nach ihrem um 1270 erfolgten Tode heiratete Konstantin Asen in zweiter Ehe eine Nichte des Kaisers Konstantin VIII. Palaiologos, Maria. Während seines fünfzigjährigen Bestehens hatte das Kaiserreich von Nikäa sich zu dem bedeutendsten unter den byzantinischen Nachfolgestaaten von 1204 entwickelt. Von hier aus wurde durch Michael VIII. Palaiologos die Wiederherstellung der alten Kaisermacht in Konstantinopel unternommen. Nicht nur „die staatlichen und kirchlichen Traditionen des byzantinischen Reiches, die im Kaisertum und im Patriarchentum ihre sinnbildliche Verkörperung fanden, lebten in Nikäa auf“. Hier fand auch ein Neubeginn der auf die Aktualisierung der großen Traditionsmasse gerichteten humanistischen Studien statt, die im Konstantinopel der Palaiologenzeit fortgesetzt wurden und von dort aus auf den europäischen Westen eingewirkt haben. Gleichzeitig hat schon in Nikäa im Gebiet der bildenden Kunst eine Neubesinnung auf den noch vorhandenen Schatz antiker und altchristlich-frühbyzantinischer Vorbilder stattgefunden, deren Resultate in Konstantinopel in den zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandenen Mosaiken der Chorakirche (Kachrije Djami) sichtbar werden, in Wirklichkeit aber bereits früher, in Denkmälern, die nicht mehr erhalten sind, hervorgetreten sein müssen. Durch die Beziehungen des Hofes der bulgarischen Aseniden in Tirnovo zu Nikäa bereits unter Iwan Asen II. (1218–1241), dessen Tochter Helena die Gemahlin des Kaisers Theodoros II. Laskaris von Nikäa und die Mutter der in Bojana dargestellten Königin Irene von Bulgarien war, wurden Stilformen der werdenden paläologischen Renaissance von dort nach Tirnovo übertragen, wo sich unter ihrem Einfluß auf bulgarischem Boden eine neue Schule begründete. Von den Werken dieser Schule von Tirnovo ist aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sehr wenig erhalten geblieben. Vorhanden sind Spuren von Wandmalerei in den fast gänzlich zerstörten kleinen Kirchen auf Trapezica, dem heiligen Berge von Tirnovo, und einige Reste von Wandbildern in der von dem Meister Dragan mit Wandmalerei versehenen Kirche der Vierzig Märtyrer. Was in diesen Resten zutage tritt, läßt eine Verwandtschaft mit Bojana erkennen, womit zugleich ein Beleg für den Wert der Schule von Tirnovo gegeben ist. Zwei in der Kirche der Vierzig Märtyrer von Tirnovo, die 1230 unter Iwan Asen II. erbaut wurde, erhaltene Wandbilder stellen die heiligen Mütter Anna und Elisabeth dar, wie sie beide ihren Kindern, der Jungfrau Maria und dem Johannesknaben, die Brust reichen³⁹. Das Motiv der Galaktotrophusa, der nährenden Gottesmutter⁴⁰, sehr alten Ursprungs, im 6. Jahrhundert in der koptischen Kunst dargestellt und auf die den Horusknaben säugende Isis zurückgehend, das die mittelbyzantinische Ikonographie ausgeschieden hatte und das in der Spätzeit wiederkehrt, bereitet sich hier vor. Der ikonographischen Neuerung entspricht in den Wandbildern von Tir-

novo die Form der Darstellung, die nach der liturgischen mittelbyzantinischen Feierlichkeit vielseitiger wird, und die Technik, die nach der mittelbyzantinischen linearen Stilisierung wieder dem spätantiken Illusionismus zustrebt. Alle diese Züge passen auf die Wandmalerei von Bojana, die, bei überwiegend mittelbyzantinischer Ikonographie⁴¹, im ganzen bereits die „Lindigkeit“ zeigt, die hier in den Einzelgestalten ebenso eindrucksvoll ist wie in den Gruppenbildungen und zum Stilgut der palaiologischen Renaissance zu rechnen ist. Wer waren die Meister von Bojana? Sie werden aus Tirnovo gekommen sein. Wie weit in Tirnovo um die Mitte des 13. Jahrhunderts bulgarische Kräfte zu selbständiger Arbeit in der monumentalen Wandmalerei ausgebildet waren, vermögen wir nicht zu sagen. Zumindest wird aber die Leitung der Arbeiten in Bojana einem griechischen Maler zuzuschreiben sein. Die slawischen Beischriften erbringen hier wie auch anderswo (so sechzig Jahre früher in der Erlöserkirche von Neredica bei Nowgorod) nicht den unbedingten Beweis für das Vorhandensein einheimischer Hände⁴².

Den zwischen dem mittelbyzantinischen Wesen und dem Stil der palaiologischen Renaissance die Mitte haltenden Wandmalereien von Bojana kommen nahe eine Anzahl von Wandbildern, die sich in den Ruinen der Kirchen von Melnik (Makedonien) erhalten haben. In der Apsis der Nikolaoskirche in Melnik sind zwei Gruppen von Kirchenvätern unter der zerstörten Darstellung der thronenden Gottesmutter erhalten geblieben, bei denen die ornamentale Behandlung der Bischofsgewänder noch an Bačkovo erinnert, während sich in den Köpfen bereits der spätbyzantinische Illusionismus ankündigt. „Das Kolorit der Wandmalereien in den Ruinen der Nikolaoskirche von Melnik ist auf dem Gegensatz von Rot und Blaugrün aufgebaut, wobei diese Farben in eine vollendete harmonische Verbindung treten. Große lichte Flächen wechseln mit Schatten von einem grünlichen Braun und lassen die Gesichter lebendig hervortreten, so daß der Eindruck einer impressionistischen Malerei entsteht. Diese lebhaft modellierten Gesichter sind ein Wunder an Realismus und dekorativer Stilisierung zugleich, die sich hier in einer klassischen Strenge der Linien und ornamentalen Flächen äußert. Werke dieser Art widerlegen die Meinung, daß das 13. Jahrhundert steril gewesen sei und daß eine Wiedergeburt der byzantinischen Kunst erst im 14. Jahrhundert stattgefunden habe⁴³.“

Das Hauptwerk der bulgarischen monumentalen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts befindet sich in der Klosterkirche von Zemen, südwestlich von Sofia, an der Bahnstrecke nach Köstendil. Die inmitten der Bergwälder auf einem Hügel gelegene, ganz aus Stein erbaute und nur durch die Blendarkaden ihrer Fassaden geschmückte kleine Kreuzkuppelkirche (Abb. 13b) hat in ihrem Innern vier Pfeilerstützen unter der Kuppel. Sie weist außerordentlich schmale Räume auf. Wer sich in ihnen bewegt, versteht kaum, wie die Maler hier imstande gewesen sind, die Welt der Wandmalereien in ihrer vielfachen, durchdachten Gliederung in solcher Enge so großzügig zu entwickeln. Die Erhaltung der Wandbilder von Zemen, die nach der in der Kirche vorhandenen Inschrift des Despoten Dejan um 1354 entstanden sind, ist ebenso wie in Bojana eine so gut wie vollständige, ihr Stilcharakter dagegen und ihre Hellfarbigkeit stehen in vollem Gegensatz zu dem sonoren Kolorit und der einheitlichen Haltung, der formalen Harmonie von Bojana. Für die Art der Wandmalereien von Zemen ist durchweg bezeichnend ein sehr eigenartiges, seltsames Zusammengehen der hochentwickelten byzantinischen Form der Spätzeit mit einem ungelinken, primitiv-proportionslosen, wahllos häufenden Wesen,

welches das Gegenteil der Form bedeutet. Diese stilistisch gegensätzlichen Elemente treten an einigen Stellen getrennt auf. Doch sind sie meist eng ineinander verschränkt, so daß inmitten von Anhäufungen des primitiven Elements formale Züge von hohem Wert überraschen. Unter den lebensgroßen Apostel- und Heiligendarstellungen fällt die Gestalt des Paulus (Abb. 78) auf durch ihre Idealität, die Majestät der Haltung, die Sicherheit, mit der ein Mantel hier um die in ihren Proportionen richtig erfaßte Figur geworfen ist, die Hoheit der Geste, mit der dieser Paulus mit seiner Rechten die Briefrollen stützt, die er in der Linken hält. Die Modellierung des Gesichts und die Anordnung des Bartes in einzelnen gelockten Strähnen haben ihr Gegenbeispiel in den Paulusdarstellungen auf den großen russischen Bilderwänden, die ungefähr um die gleiche Zeit in Moskau in Gegenwart byzantinischer Meister entstanden sind. Dagegen wirkt in der Szene der Gefangennahme (Abb. 79) der die Spitze seines Schwertes gegen Christus richtende Scherge mit dem übergroßen, in primitivster Profilansicht gezeichneten Kopf und den kurzen Armen fast wie das Gebilde einer Kinderzeichnung, wenn gleichzeitig auch sein Zielen nach der Halsschlagader mit unheimlicher Richtigkeit durchgeführt ist. Neben dieser primitiven Figur des Schergen ist von unbedingter formaler Größe die an den Gottmenschen des Laur. VI 23 erinnernde Gestalt Christi und zugleich die Gruppe, die Christus zusammen mit dem an ihn herantretenden Judas auf dem Hintergrunde der drängenden Volksmasse abgibt. Man beachte, wieviel Erfindung hier allein in den verschiedenen Bewegungen der Beine und dem Tritt der Füße aufgebracht wird. Die Gruppenbildungen werden in Zemen auch sonst immer wieder mit richtigem Blick durchgeführt.

Die Wandmalereien von Zemen sind als „archaisch“ bezeichnet worden in dem Sinne, daß in ihnen angeblich eine sehr alte, im Lande vorhandene frühbyzantinische Ikonographie volkstümlich, als eine Art von Bauernkunst, neben der herrschenden mittel- und spätbyzantinischen Form der hauptstädtisch bestimmten höfischen Schulen fortlebt. Außerdem sollen in einigen Darstellungen, die die byzantinische Ikonographie nicht kennt, vor allem in der in Zemen vorhandenen Szene der Anfertigung der Nägel vor der Kreuzigung, abendländische Einflüsse erkennbar sein. Die Legende der Anfertigung der Nägel ist bisher nur aus französischen und englischen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts bekannt. Sie findet sich dargestellt in zwei deutschen Einzelholzschnitten des 15. Jahrhunderts, im „Queen Marys Psalter“ und im Stundenbuch des Estienne Chevalier von Fouquet⁴⁴. Daß sie bisher nur aus abendländischen Denkmälern bekannt ist, beweist indes nicht, daß sie auch im Abendlande entstanden sein muß. Die Namen der beiden Schächer zur Rechten und zur Linken Christi, in der Kreuzigung, Dysmas und Gestas, waren bisher aus französischen Passionsspielen bekannt. In der byzantinischen Ikonographie sind sie nur in den Fresken der kappadokischen Höhlenkirchen (Qeledjar, Kreuzigung, 10. Jahrhundert) nachzuweisen. Sie finden sich aber in den Pilatusakten, die, wie wohl die meisten christlichen Apokryphen überhaupt, im Osten entstanden sind. Für die Legende der Anfertigung der Nägel ist die ursprüngliche Quelle noch nicht nachzuweisen gewesen. Sie wird vermutlich auch eine östliche gewesen sein. Auf jeden Fall kann das Vorhandensein einer Darstellung dieser Legende unter den Wandbildern von Zemen nicht als gültiger Beweis für einen abendländischen Einfluß betrachtet werden. Ein solcher Einfluß des Abendlandes ist hier überhaupt zweifelhaft, da der ganze Stilcharakter von Zemen in eine andere Richtung weist. Die Wandmalereien von Zemen

gehören einer östlichen Schule der byzantinischen Kunst an, die im 14. Jahrhundert noch in gewisser Beziehung steht zu der ebenfalls östlichen Schule, der die Mosaiken von Hosios Lukas aus dem Beginn des 11. Jahrhunderts zuzurechnen sind. In der „Fußwaschung“ von Hosios Lukas ist eine ähnliche Gruppenbildung wie in Zemen wahrzunehmen. Überdies verbinden die Bilder von Hosios Lukas in einer grundsätzlich ähnlichen Weise die hohe Form mit primitiveren Bildungen, allerdings innerhalb einer viel strafferen Disziplin, als dies in Zemen der Fall ist. In der östlichen Schule, der Hosios Lukas ebenso wie Zemen angehört, ist zwischen dem 11. und dem 14. Jahrhundert eine Lockerung dieser Ordnung, die mit dem stärkeren Hervortreten des primitiven Elements verbunden war, anzunehmen, ein Vorgang, der dann im Laufe der Zeit bis zum Stil von Zemen geführt hat. Im südwestlichen Bulgarien gehen die Wandmalereien der Dorfkirchen von Ljutibrod (14. Jahrhundert) und Kalotino (15. Jahrhundert) stilistisch mit Zemen zusammen, während in den anderen Teilen des Landes keine Werke dieser Art zu finden sind⁴⁵.

Aus dem 15. Jahrhundert sind in der Nähe von Sofia die Wandmalereien in den Kirchen von Dragalevci (1476) und Kremikovci (1493), in Tirnovo die der Peter-Paulskirche erhalten. Sie vertreten den spätbyzantinischen Stil, der hier vollständiger als in Bojona, doch bereits in stark provinzieller, schematischer Ausprägung erscheint. Der Vergleich des Marientodes der Peter-Paulskirche mit dem in der Kachrije Djami in Konstantinopel befindlichen, dasselbe Thema darstellenden Mosaik verdeutlicht dieses Verhältnis. In den Kirchen von Arbanasi (Christuskirche, 1632–49; Georgskirche, um 1710) setzt sich diese Art bis in das 18. Jahrhundert fort, in noch stärkerer lokaler Umprägung tritt sie in der Vorhalle der Klosterkirche von Bačkovo auf (1643). Das hervorragendste Werk dieser Spätzeit sind in Bulgarien die Wandmalereien der Klosterkirche von Poganovo, 1500 entstanden (Abb. 81). In einer oligochromen Technik ausgeführt, in der Grau und Grün vorherrschen, zeigen sie eine mit entwickeltem Können durchgeführte Verwendung verschiedenartiger ikonographischer und stilistischer Vorlagen. Im Tempelgang der Maria zeigt der Altar Formen, wie man sie aus der Kachrije-Djami und aus Mistra kennt. In der Reue und dem Tod des Judas, in gestaffelter Darstellung, die durch eine Mauer in zwei Teile geschieden ist, wirken sich altchristliche Vorlagen aus. Die „Quelle der Weisheit“ der Kirchenväter Gregor von Nazianz und Johannes Chrysostomos ist ein der byzantinischen Spätkunst geläufiges Thema, das sich um die gleiche Zeit auch in Nordrußland, in den der Moskauer Schule angehörenden Wandmalereien der Kirche des heiligen Therapon dargestellt findet (1500). In Poganovo sind auch Einwirkungen der italo-byzantinischen Schule vorhanden. Die heterogenen Stilelemente, deren Häufung die Kunst der Spätzeit zeigt, werden hier noch lebendig und bildhaft verarbeitet, wodurch sich Poganovo sehr zu seinem Vorteil von der ähnlich garteten, aber einer starren Routine anheimfallenden späteren Athoskunst unterscheidet.

Von den verhältnismäßig zahlreichen altbulgarischen Tafelbildern, die zum Teil im Nationalmuseum in Sofia vereinigt sind, gehören der älteren Zeit vier mit kostbarer getriebener Silberarbeit verzierte Ikonen an, die sich in der Klemenskirche in Ochrid befinden (12.–14. Jahrhundert)⁴⁶. Unter den Spätwerken ist eine schöne Christusikone von 1604 aus Mesembria, im Nationalmuseum in Sofia, hervorzuheben⁴⁷. Die in derselben Sammlung befindliche Nikolaosikone aus Vratca vom Ende des 17. Jahrhunderts

zeigt eine flächenhaft-ornamentale Behandlung des kreuzverzierten Bischofsmantels (Polystaurion), wie sie nordrussische Ikonen des 14. und 15. Jahrhunderts aufweisen⁴⁸.

Aus der altbulgarischen Miniatur haben sich einige Denkmäler erhalten, die der Zeit des zweiten bulgarischen Reiches angehören. Das um 1221 entstandene Tetraevangelium des Dobreišo zeigt in seinen Evangelistenbildern eine primitive Umdeutung byzantinischer Vorbilder nach der Seite des Ornamentalen. In zwei Handschriften des 14. Jahrhunderts, der bulgarischen Übersetzung der Chronik des Manasses in der Vatikanischen Bibliothek in Rom und dem Evangelienbuch des Zaren Johann Alexander in London (Br. Mus. Add. 39627) werden byzantinische Vorbilder sinngemäß nachgebildet. Das Evangelienbuch Ivan Alexanders von 1356 ist in dieser Hinsicht von besonderem Interesse, da seine Miniaturen eine mittelbyzantinische Handschrift vom Typus des Paris. gr. 74 kopieren. Die Eigenschaften des Originals bleiben dem bulgarischen Meister unerreichbar, dagegen zeigt seine Arbeit, daß die byzantinische Form, die in der großen Fülle der Miniaturen von ihm überall und ausnahmslos angestrebt wird, in der Mitte des 14. Jahrhunderts in der bulgarischen Malerei die herrschende war und daß abendländische Stilelemente auch in dieser späten Zeit keinen Eingang finden.

In der mittelalterlichen bulgarischen Werkkunst stehen bereits zur Zeit des ersten bulgarischen Reiches Holzschnitzereien mit an erster Stelle. Unter ihnen ist die doppel­flügelige monumentale Tür im Kloster von Rila hervorzuheben (14. Jahrhundert). Jeder ihrer Flügel weist fünf quadratische Felder auf, die mit einem durchbrochen gearbeiteten Flechtmuster gerahmt und an den vier Ecken mit (verlorengegangenen) halbkugelförmigen Buckeln verziert waren. In den Bildfeldern, die innerhalb dieser Rahmung liegen, ist je ein großer halbkugelförmiger Buckel eingelassen, der mit durchbrochen gearbeitetem Ornament bedeckt ist. Die kleinen Buckel in den Ecken der Rahmen waren offenbar ebenso dekoriert. Die Gesamtwirkung ergibt ein prächtiges, einheitliches ornamentales Relief. Durch eine sehr ähnliche, hervorragend dekorative Haltung ist eine mittelalterliche Holzschnitzerei ausgezeichnet, die in der deutschen Kunstgeschichte nicht weniger bekannt ist als die Tür von Rila in der bulgarischen: die doppel­flügelige Holztür des nördlichen Kreuzarmes von S. Maria im Kapitol in Köln, die an alter Stelle erhalten ist⁴⁹ und der Zeit der Errichtung des bestehenden Baues (1065) angehört. Die Tür von S. Maria im Kapitol zeigt dieselben Rahmungen der Bildfelder mit durchbrochenem Flechtwerk und ebenfalls ornamentierte Buckel in den Ecken der Rahmen. Die mittleren Bildfelder sind hier, an Stelle der großen Buckel an der Tür von Rila, mit figürlichen Darstellungen ausgefüllt, die christologische Szenen zeigen. „Die Figuren sind plump, sehr schlecht proportioniert, ihre Anordnung auf der Bildfläche aber ist nicht ungeschickt, und die dekorative Gesamtwirkung geschmackvoll und prächtig⁵⁰.“

Eine dritte mittelalterliche monumentale Holztür, um 1214 von dem Meister Andreas Buvina ausgeführt, ist im Portal des Domes von Spalato (des ursprünglichen Diokletiansmausoleums) erhalten. Ihre Bildfelder zeigen christologische Szenen, die in engem Anschluß an byzantinische Vorbilder überaus sorgfältig und wohlproportioniert ausgeführt sind. Die Bildfelder sind mit einem in flachem Relief ausgeführten Rankenwerk gefaßt, in den Ecken der Rahmen sind glatte, kugelförmige Knöpfe angeordnet⁵¹. Dieselbe Anordnung zeigen im Prinzip auch die drei Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums, wo Andrea Pisano (1280) an Stelle der Kugeln Löwenköpfe, Ghiberti (1403

und 1425) Büsten, darunter sein eigenes Porträt, anbrachten. Das Gesamtbild der Holztür von 1214 in Spalato ist von dem der Türen von Rila und von Köln grundsätzlich verschieden. Der Bildinhalt der Felder verselbständigt sich hier, die Wirkung des Rahmenornaments ist ihm untergeordnet. In Köln ist die Einheit des figürlichen und des ornamentalen Elements so vollständig, daß die Gesamtwirkung ausschließlich ornamental-dekorativ ist und sich hierin dem Wesen der bildlosen Tür von Rila angleicht. Das Dekorationsprinzip der Türen von Spalato, wo die Bildidee inmitten des Ornamentalen dominiert, ist abendländisch. Der Dekor der Türen von Köln und von Rila, wo alles, selbst das Figürliche, zum Ornament wird, ist orientalisches. Die beiden hauptsächlich ornamentalen Bestandteile der Türen von Köln und von Rila, das durchbrochen gearbeitete gerillte Korbgeflecht und die durchbrochen ornamentierten halbkugelförmigen Buckel, sind ein Leitmotiv der armenisch-georgischen Bauplastik, wo diese Ornamentformen, in Stein ausgeführt, an den Denkmälern immer wiederkehren⁵². Armenische Bauformen und armenisches Ornament sind in den nördlichen Balkanländern, wo in der byzantinischen Zeit und später wiederholt Kolonien von Armeniern angesiedelt worden waren, nicht selten; die Holztür von Rila ist ein schönes Beispiel davon im 14. Jahrhundert. Das Vorhandensein armenischer Formen an der Holztür von S. Maria im Kapitol in Köln ist ein neuer Beweis für weitgehende armenische Einwirkungen zur Zeit des romanischen Stils. Besonders vielseitige Beziehungen zum Westen unterhielt das nach dem Untergang von Großarmenien (1064) zu Beginn des 12. Jahrhunderts begründete armenische Königreich in Kilikien, das bis 1375 gedauert hat. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts hatte der Deutsche Orden eine Kommendurei Armenien als Ordensprovinz organisiert⁵³.

Im nordwestlichen Balkan befinden sich die Reste dreier großer spätantiker Bauanlagen. Zwei davon, der Diokletianspalast von Spalato und das umfangreiche Grabungsfeld von Salona, liegen im Küstenlande, in einer Landschaft, die, die Idealität Griechenlands mit der Fruchtbarkeit Italiens vereinigend, sich zwischen dem Karstgebirge des Binnenlandes und dem Meer unter einem hellen Himmel ausbreitet. Die dritte, Stobi, dessen Reste ebenfalls durch Grabung zutage getreten sind, ist inmitten der drohenden Bergwelt des Inneren gelegen, dort wo in der Nähe von Gradsko die Crna Reka, der antike Erigon, in den Axios-Vardar mündet. „Gajus Aurelius Valerius Diocletianus' Kaiserpalast, der mächtiger als jede andere Schöpfung von Menschenhand in diesem Lande mit beispielloser titanischer Widerstandskraft dem allvernichtenden Zahne der Zeit und Zerstörerlaunen eingeborener Geschlechter trotzt⁵⁴“, in seinen wesentlichen Teilen noch aufrechtstehend, ist in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung bereits erörtert worden. Er stellt eine Etappe dar des Weges, auf dem die hellenistische Hausteinarchitektur Kleinasiens und Syriens nach Europa hinübergriff, um dort die Grundlagen der romanischen Baukunst des Abendlandes abzugeben. Salona ist ein eindrucksvolles Beispiel altchristlichen Wesens. Wer die sieben Kilometer von Spalato entfernte, bei dem jetzigen Orte Solin an einem Hügel aufsteigende Stätte von Salona besucht, erblickt zuerst unten das römische Amphitheater, in dem im 3. Jahrhundert und während der diokletianischen Verfolgung die christlichen Salonitaner mit ihren Bischöfen und Priestern den Märtyrertod erlitten haben. Im oberen Teil der Stadt sind die Spuren der Zoemeterialbasiliken zu sehen, in denen im 4. und 5. Jahrhundert die Reste dieser Märtyrer bestattet worden

waren und verehrt wurden, wobei sich um ihre Gräber ausgedehnte Friedhofsanlagen entwickelten. Hier ließen sich die christlichen Bewohner von Salona, die Reichen in Sarkophagen, die Armen in bescheidenen Gruben, bestatten, um in der Nähe ihrer Märtyrer der Auferstehung der Toten entgegenzuwarten⁵⁵. 615 wurde Salona, die Hauptstadt der römischen Provinz Dalmatia, von den Avaren und den unter ihrer Botmäßigkeit stehenden Slawen überrannt und verwüstet. Der Liber Pontificalis und andere zeitgenössische Quellen berichten, daß der aus Dalmatien gebürtige Papst Johann IV. (640 bis 642) damals den Abt Martin von Italien nach Salona hinübersandte, um christliche Gefangene von den Avaren loszukaufen und die Reliquien der Märtyrer, unter ihnen die des Schutzpatrons seines Vaters, des heiligen Venantius, Bischofs von Salona, zu bergen. Nach Rom übergeführt, wurden diese Reliquien in der Kapelle des heiligen Venantius beim lateranensischen Baptisterium niedergelegt, wo in einem Mosaik des 7. Jahrhunderts, das erhalten ist und zu den schönsten seiner Art in Rom gehört, die Märtyrer von Salona abgebildet wurden⁵⁶. Die Resultate der Grabungen in Salona haben diese Nachrichten bestätigt, indem durch sie die ursprünglichen Begräbnisstellen der Heiligen der römischen Venantiuskapelle festgestellt werden konnten. Stobi, von wo aus Theodosius der Große 388 sein Edikt gegen die Ketzer und das Verbot jedes Disputierens über die Religion erließ und dessen große Bischofskirche dem Ende des 5. Jahrhunderts angehört, ist ein Beispiel spätantiker Städteplanung und hat besonders aus der theodosianischen Zeit reiche Reste von Bauplastik und Fußbodenmosaiken bewahrt, die durch Ausgrabung ans Licht gefördert werden konnten⁵⁷.

Die Zertrümmerung der Avarenmacht durch Karl den Großen am Ende des 8. Jahrhunderts bedeutete für den nördlichen Teil der Balkanhalbinsel das Aufkommen neuer staatenbildender Kräfte, die bisher von den Avaren niedergehalten oder eingeeengt gewesen waren. Im Osten erfuhr das Reich der Protobulgaren eine große Macht- und Gebietserweiterung, „an der Theiß berührte es sich mit dem Reich Karls des Großen“. Im Westen kam es im Küstenlande zu den frühesten staatlichen Gründungen der Kroaten und der Serben, die von Split und Knin, Zeta und Skutari ausgingen. Die ältesten mittelalterlichen Denkmäler im Westen befinden sich hier und gehören dem 9. bis 11. Jahrhundert an. In der kirchlichen Architektur dieser Frühzeit sind drei Bautypen zu unterscheiden: Zentralbauten, Längsbauten mit glatten Wänden und Längsbauten mit Lisenenwänden oder Strebepfeilern; diese Typen waren sämtlich bereits in altchristlicher Zeit im Lande vorhanden⁵⁸. Die einheimische spätantike Konstruktionstechnik, vor allem die der altchristlichen Zoemeterialanlagen von Salona, war für die altserbischen und altkroatischen Kirchen maßgebend. Mit Ausnahme der Donatuskirche in Zara, die als fränkisch betrachtet werden kann, sind nur kleine kapellenartige Bauten erhalten geblieben, dazu Reste von ornamentierten Bauplastiken mit lateinischen Stifterinschriften, z. T. aus dem 9. Jahrhundert, ornamentierte Sarkophage sowie ein Relief mit der Figur eines in abendländischer Zeremonialhaltung thronenden kroatischen Königs, zu dessen Füßen eine Gestalt in Proskynese zu sehen ist⁵⁹. In der Michaelskirche in Ston ist in einem Fresko die älteste der überaus zahlreichen Königsdarstellungen der altserbischen Monumentalmalerei erhalten, die als Bildnis des Fürsten Michael (1077–1081) aus der serbischen Dynastie von Zeta gedeutet wird⁶⁰.

Im 12. und 13. Jahrhundert werden diese Anfänge im Küstenlande überlagert von

Großbauten, die der romanischen Baukunst Italiens zuzuzählen sind (Dom zu Trau, Glockentürme von Rab und Spalato-Split), während im serbischen Hinterlande, dessen politische Bedeutung im Ansteigen begriffen ist, eine eigentümliche abendländisch-byzantinische Synthese beginnt. Der hervorragendste Bau der zweiten Gruppe der mittelalterlichen Bauten, die jetzt hier entstehen, ist die Klosterkirche von Studenica (Abb. 15a) im Bergwalde oberhalb Raška, errichtet zu Ende des 12. Jahrhunderts von dem Großžupan Stephan Nemanja von Rascien, dem Erneuerer des serbischen Reiches und Begründer der Nemanidendynastie, der 1189 in Niš mit Friedrich Barbarossa zusammentraf. Grundriß und Konstruktion, die im Naos einen einschiffigen, von einer weiten Kuppel überspannten Raum von hervorragend schönen Verhältnissen zeigen, sind byzantinisch und gehören dem auch in Bulgarien um diese Zeit verbreiteten Typus der Saalkirchen an (Grundr. 18). Die Außenarchitektur der mit einer wohlerhaltenen weißen Marmorverkleidung versehenen Kirche weist im einzelnen lombardische, über Süditalien vermittelte Züge auf⁶¹. Die lombardische Portalbildung von Studenica stimmt mit der von S. Michele in Pavia, mit den Portalen der Burgkapelle von Schloß Tirol bei Meran und der Demetriuskirche von Vladimir in Rußland überein. Eine zweite wohlerhaltene Marmorkirche dieser Gruppe von noch größeren Dimensionen, basilikal, aber mit byzantinischer Kuppel und Chorbildung, deren Außenbau lombardisch-romanische Formen mit Elementen der venezianischen Gotik des Küstenlandes verbindet, ist die südlicher, in der Nähe von Peč an der Grenze Albaniens in einer landschaftlichen Umgebung von hervorragender Schönheit gelegene, fast 150 Jahre später entstandene Klosterkirche von Dečani (1335 vollendet). Zum Typus der einschiffigen Kirchen gehört Sopočani oberhalb Novi Pazar, wo ein Freskenzyklus erhalten ist (um 1265), der zu den bedeutendsten Werken der Monumentalmalerei in der europäischen Kunst des 13. Jahrhunderts gehört und an Ort und Stelle in der Größe und Macht seiner Formen an die Sixtinische Kapelle erinnert⁶² (Abb. 102–107). Bei durchgehend byzantinischer Gesamthaltung ist an den einzelnen Gestalten eine Fülle plastischer Modellierung wahrzunehmen, die über alles, was bisher aus der byzantinischen Monumentalmalerei bekanntgeworden ist, hinausgeht. Man hat hier italienischen Einfluß wahrnehmen wollen und Sopočani mit der von den Werken der altchristlichen Wandmalerei Roms (San Paolo fuori le mura) ausgehenden Art Cavallinis in Verbindung bringen wollen, um so mehr, als sich in Sopočani ikonographische Züge feststellen lassen, die die mittelbyzantinische Kunst – soviel wir bis jetzt über sie wissen – nicht kennt. Der Stilcharakter der Fresken von Sopočani geht indes über das italienische Dugento, über Cavallini und Cimabue hinaus. Es scheint hier eine selbständige Annäherung byzantinischer Meister des 13. Jahrhunderts an altchristliche Vorlagen stattgefunden zu haben – so wie dies gleichzeitig in der andersgearteten paläologischen Renaissance der Fall gewesen ist. Gewisse ikonographische Einzelheiten im Narthex, die an Motive der Wiener Genesis erinnern, können hierauf hindeuten, ebenso das Kolorit, das virtuos behandelte weiße Flächen und viel Hellgrün und Hellblau neben tiefe Purpurwirkungen stellt. In der zeitgenössischen italienischen Malerei gibt es ein Werk, das zum direkten Vergleich mit Sopočani herangezogen werden kann: die Fresken in der Kuppel des Baptisteriums von Parma, deren Datum nicht überliefert ist, die aber im Zusammenhang mit der Baugeschichte des Baptisteriums und u. a. auf Grund des Vergleichs mit den Miniaturen der im

Domschatz von Padua befindlichen Handschrift der Apostelbriefe von 1259 in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein müssen⁶³. Die mehrfigurigen Kompositionen sind in Parma entschieden viel schwächer als in Sopočani. Einzelne Gestalten, so Amos, Moses, Salomo, Balaam, die Gottesmutter und der Matthäus⁶⁴, die zum Vergleich herangezogen werden können (an der Gewandung des Balaam tritt ein Ornament auf, das in der byzantinischen Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts und auch in Sopočani häufig ist), wirken wie Ableger der Schule, die Sopočani schuf, keinesfalls wie Vorbilder für diese. Die Eigenart der Fresken von Parma läßt es bis zu gewissem Grade zweifelhaft erscheinen, ob ihre Maler überhaupt Italiener waren⁶⁵. In der Tat möchte man glauben, daß die westliche, „makedonische“ Balkanschule, die Sopočani hervorgebracht hat, in den Fresken von Parma nach Italien hinübergreift. Die Frage der Wechselwirkung zwischen den Vertretern der *Maniera greca* in Italien (den Meistern der Mosaiken im Narthex von San Marco in Venedig, der Florentiner Domkuppel oder früher den Meistern von Monreale) und den Malerwerkstätten auf dem westlichen Balkan bedarf noch genauerer Klärung. Im 14. Jahrhundert wird andererseits eine Beeinflussung der Balkankunst durch die byzantinisierenden Italiener deutlich in den reichen und wertvollen Bildzyklen der Klosterkirche von Dečani.

Der plastische Stil von Sopočani wird in Mileševo vorbereitet und bildet die Grundlage für die weitere altserbische Monumentalmalerei, die sich im 14. Jahrhundert aus der Verbindung dieses „makedonischen“ Stils mit Elementen der palaiologischen Renaissance, die in der zweiten, von Miliutin (1282–1321) begründeten sogenannten Königskirche von Studenica auftritt, weiterentwickelt. Auch hier treten sehr alte ikonographische Motive auf. Die ihre langen Ärmel schwenkenden Tänzer in der „Verspottung“ von Stáronagoričino (1318) würde man zunächst für ein lokales, volkstümliches Motiv halten (Abb. 110). Doch kommt ein Tänzer mit den über die Hände fallenden Ärmeln unter den Miniaturen des Laur. VI 23 (12. Jahrhundert, nach altchristlicher Vorlage) in der Verspottungsszene vor. Auch im Goldenen Evangeliar Kaiser Heinrichs III. im Esorial (1045) dürften, in Nachahmung eines altchristlichen Vorbildes, in der Dornenkrönung Tänzer zu erkennen sein. Die Hornbläser, die man in der Verspottungsszene von Stáronagoričino sieht, finden sich in der gleichen Szene auch in Dürers Kleiner Holzschnittpassion und gehen vielleicht in beiden Fällen auf ein altes Vorbild zurück.

Die Kirche von Stáronagoričino (Grundr. 19) gehört zu der dritten Gruppe der mittelalterlichen serbischen Kirchenbauten, die entstanden, nachdem die späteren Nemaniden nach Makedonien vorgedrungen waren, was zur Verlegung des Staatszentrums von Raška nach Skopie Ursache gab. Die Kirchen dieser Gruppe sind byzantinische Kreuzkuppelkirchen, im Inneren wie im Äußeren eindeutig als solche erkennbar, wobei es aber zu bemerkenswerten Varianten der byzantinischen Grundform kam. Die Klosterkirche von Gračnica (Abb. 14; Grundr. 23) auf dem Amselfelde, eine Stiftung Miliutins (1320), gehört mit der Kirche des seligen Basilios in Moskau (vollendet 1560; Abb. 88b; Grundr. 21) und der Bischofskirche von Curtea des Argeş in Rumänien (um 1525; Abb. 19b) zu denjenigen Bauten der byzantinischen Außenländer, die am stärksten jeweils von nationaler Umbildung erfaßt worden sind. Der Aufbau von Gračnica ist auch im Innern von einer überaus kunstvollen Regelmäßigkeit und weist die besondere, unmittelbare räumliche Verbindung des Narthex mit dem Naos auf, die allen

Kirchen der südserbischen Gruppe eigen ist. Das Äußere ist durch einen Vorbau (Außen-narthex) des 16. Jahrhunderts beeinträchtigt, doch ist die dekorative Wirkung, zu der die Elemente des byzantinischen Mauerverbandes – wechselnde Schichten von Haustein, Ziegeln und Mörtel – gesteigert werden, noch wohl erhalten; sie ist eine nationale Besonderheit, die ebenso den anderen Kirchen derselben Gruppe eigen ist und vor allem auch an den sogenannten Moravakirchen zutage tritt, die meist in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und in der nordöstlichen Ecke des Landes entstehen, das dort, nachdem seit 1389 das Eindringen der Türken begonnen hatte, noch für ein halbes Jahrhundert selbständig blieb.

Die Moravakirchen⁶⁷, die vierte und letzte Gruppe des mittelalterlichen serbischen Kirchenbaus, weisen gegenüber den Saalkirchen von Raška (Kuršumlja [1168], Studenica [um 1196], Žica [1215], Mileševo [1237], Morača [1252], Sopočani [um 1265], Gradač [um 1290], Arilje [um 1290]) und den südserbischen Kreuzkuppelkirchen (Königskirche im Kloster Studenica [1314], Stáronagoričino [1318], Gračánica [1320], Lesnovo [1346], Matejič [um 1355], Markovkloster [1371]) einen neuen Bautypus auf, der vom Athos kam und sich von Serbien aus auch nach Rumänien verbreitete. Für ihn ist ein als Trikonchos gebildetes Sanktuarium, dem ein saalförmiger Naos vorgelagert ist, charakteristisch. Die häufig sehr bunte Außenarchitektur zeichnet sich durch das Auftreten altertümlicher Zierreliefs aus. Zu den Moravakirchen gehören die Kirchenbauten von Kruševac (um 1380), Ravanica (um 1389), Ljubostina (um 1400), Monasija (um 1418), ganz aus Stein und mit glatten Wänden, Kalenič (1417). Bis zuletzt wird überall eine eigenartige, hochwertige monumentale Wandmalerei ausgeübt, in der Stifterbildnisse besonders häufig sind. Das Porträt Kaiser Dušans in Lesnovo, kurz nach seiner Krönung in Skopje (1346) entstanden (Abb. 111), verbindet individuelle Charakterisierung mit ikonenhafter Strenge der allgemeinen Form und kann in dieser Hinsicht mit dem Porphyrokopf des „Carmagnola“ in Venedig (wahrscheinlich Justinian II. Rhinotmetos, zum zweitenmal Kaiser 705–711⁶⁸) verglichen werden. Nach demselben symmetrisch-ikonenhaften Prinzip, doch ohne individuelle Züge ist in der deutschen Plastik der Idealkopf Ottos des Großen im Dom zu Magdeburg aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts gebildet⁶⁹. In einem zweiten Idealporträt Ottos des Großen, im Dom zu Meißn, 50 Jahre später entstanden und freier bewegt, sind noch Spuren dieser Bildung zu erkennen⁷⁰.

Gegenüber der Fülle der Wandmalerei ist von altserbischen Tafelbildern (Ikonen) äußerst wenig erhalten. Die Ikone der Gottesmutter mit dem Kinde in der Klemenskirche von Ochrid (13.–14. Jahrhundert) läßt die breite, plastische Auffassung der makedonischen Schule erkennen⁷¹. Von den erhaltenen Bilderhandschriften ist die älteste das in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstandene Evangelienbuch des Miroslav, Fürsten von Hum und Bruders des Großžupans Stephan Nemanja, in der Belgrader Bibliothek. Die Illustration dieser Pergamenthandschrift beschränkt sich auf figürlich ausgestaltete Initialen und Marginalien, in denen abendländische und östliche Motive in schwer deutbarer Verbindung auftreten⁷². Überaus seltsam stellen sich die 24 Miniaturen einer Papierhandschrift dar, die den serbischen Text eines Alexanderromans enthält (ebenfalls in Belgrad⁷³). Die Bilder sind als dunkle, in den Gruppendarstellungen merkwürdig gedrängte und eigenwillig konturierte Silhouetten ohne Bodenstreifen und ohne Hintergrund auf

das weiße Papier gesetzt. Die großen, von phantastischen Kopfbedeckungen bekrönten Gesichter treten hell aus dem übrigen hervor. In der abendländischen mittelalterlichen Miniatur zeigen die proto-mudejarischen Bilderhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, so die Beatushandschrift der Pariser Nationalbibliothek (Ms. lat. 8878), ähnlichen Charakter⁷⁴. Von den Illustrationen des Belgrader Alexanderromans wird man annehmen müssen, daß sie aus einer Umbildung persischer Vorlagen entstanden sind, die sich im vorderen Orient (Kleinasien) vollzogen haben muß und die der serbische Miniaturist kopiert hat. Die ebenfalls dem 14. Jahrhundert angehörende serbische Papierhandschrift des „Münchener Psalters“ (München, Staatsbibliothek, Cod. Slav. 4; „aus der Türkei mitgebracht“ 1689 von dem Generalkommissar des kurfürstlich bayerischen Heeres Wolfgang Heinrich Gemel von Flischbach) steht in ihren Illustrationen in enger Beziehung zur spätbyzantinischen Malerei. Die 149 Miniaturen dieses hervorragenden Denkmals sind durch prächtige Lebhaftigkeit der Komposition und durch hohe malerische Qualität ausgezeichnet⁷⁵. Gegenüber dieser freien Bewegung in der Miniatur zeigen die erhaltenen mittelalterlichen serbischen Seidenstickereien liturgische Strenge. In Chilandar, dem Kloster der serbischen Nation auf dem Athos, in dem Stephan Nemanja um 1200 sein bewegtes Leben beschloß – sein jüngster Sohn Rastko-Sabas, ein Zeitgenosse des heiligen Franz von Assisi, war ihm dorthin vorausgegangen – ist der „Epitaphios der Jefimia“ von 1399 erhalten, der auf dem Grunde eines roten Seidenstoffes Stickerei mit Gold- und Silberfäden sowie mit farbigen Seidenfäden aufweist und dessen Figuren von einer Haltung sind, die an den klassischen Beispielen absoluter Sakralkunst, wie sie Ägypten zur Zeit des mittleren und des neuen Reiches hervorgebracht hat, gemessen werden kann.

Die einzige in Rumänien erhaltene Kreuzkuppelkirche ist die Nikolaoskirche in Curtea de Argeş in der Walachei⁷⁶ (Abb. 19a). Ihre Erbauung wird von der Überlieferung mit der Begründung des walachischen Staatswesens in Verbindung gebracht, an dessen Anfang der Sieg des „großen Bassarab“ über Charobert von Anjou bei Posada (1330) steht⁷⁷. Die Nikolaoskirche ist in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden. In Curtea de Argeş sind in der Nikolaoskapelle und der Koimesiskirche auch zwei einschiffige Saalbauten erhalten. Die kirchliche Baukunst der Walachei gibt seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts den mittelbyzantinischen Bautypus der Kreuzkuppelkirche und den Typus der einschiffigen Saalkirche auf zugunsten einer neuen Bauform, für die ein trikoncher, von einer Kuppel auf hohem Tambour überhöhter Altarraum mit anschließendem einschiffigen, mit niedriger Kalotte überwölbten Pronaos, dem weiter nach Westen ein Narthex vorgelagert ist, bezeichnend wird. Der neue Typus war vom Athos, durch von den serbischen Königen der Nemanidendynastie zur Klostergründung in ihr Land im 13. und 14. Jahrhundert berufene athonitische Mönche zunächst nach Serbien verpflanzt worden. In der Mitte des 14. Jahrhunderts, als das um diese Zeit auf dem Höhepunkt seiner Machtentfaltung sich befindende serbische Königreich und das vom Zaren Dušan 1346 begründete serbische orthodoxe Patriarchat von Peč einen bedeutenden kulturellen Einfluß auf die Walachei ausübten, kam aus dem damals serbischen Prilep der Mönch Nikodemos auf Verlangen der walachischen Fürsten in deren Land hinüber, wo er zwei Klöster begründete, deren Kirchen den neuen athonitisch-serbischen Bautypus zeigen. Von diesen beiden Gründungsbauten, Vodica (1364) und Tismana, sind nur noch Reste erhalten. 1386 wurde die schöne, vor

einigen Jahren in den alten Formen wiederhergestellte Kirche des Klosters von Cozia, „eine serbische Kirche im rumänischen Lande“^{78c}, erbaut (Grundr. 20). Die athonitisch-serbische Bauform wird fortan für die Walachei maßgebend. Schüler des Nikodemos kamen aus der Walachei in die Moldau, wo sie um 1390 das Kloster Neamț und später Bistrița im neuen Typus errichteten. Im folgenden 15. Jahrhundert kommt es in der Moldau, die außen von Ungarn her auch dank der Nachbarschaft Polens stark unter abendländischem Einfluß stand, zu einer Verquickung spätgotischer Motive (Sterngewölbe, Portal- und Fensterbildungen) mit dem athonitisch-serbischen Grundtypus, wovon vor allem die moldauischen Kirchen aus der Zeit Stephans des Großen (1457–1504; von seinen 43 Kirchenbauten sind 22 noch nachzuweisen) Zeugnis ablegen. Von besonderem Interesse ist in der Moldau die überaus reiche und zum Teil noch vorzüglich erhaltene Fassadenmalerei, die einigen der im 15. Jahrhundert unter Stephan dem Großen erbauten moldauischen Kirchen (Voronet, Balinești, Vatra-Moldovița) später hinzugefügt und an Kirchenbauten des 16. Jahrhunderts angebracht wurde⁷⁹ (Abb. 119a, b). Die Hauptzeit dieser sich durch ihre hervorragend geschlossene dekorative Gesamthaltung und starke Farbigkeit auszeichnenden Fassadenmalerei sind die zwanziger bis vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts gewesen.

Während die Kirchenbauten der Moldau eine stark abendländisch betonte Abwandlung des ursprünglichen athonitisch-serbischen Kirchentypus des 14. Jahrhunderts aufweisen, die sehr deutlich in den langgestreckten Verhältnissen des Grundrisses und des Aufbaus zutage tritt, hat die Walachei den byzantinischen Grundcharakter dieses Bautypus länger bewahrt, indem hier, im Ausgleich der Richtungen, der Grundriß quadratisch und die Gesamtmaße des Gebäudes kubisch bleiben. In der mittelalterlichen Architekturgeschichte Rumäniens müssen zwei Schulen unterschieden werden: die am byzantinischen Wesen mehr festhaltende walachische und die abendländischen Einflüssen, zu denen türkisch-orientalische hinzukommen, geöffnete moldauische. Im Wesen dieser moldauischen Schule ist der eigentliche, sich auf byzantinischer Grundlage entwickelnde rumänische Nationalstil im Gebiet der Baukunst zu erkennen, der in der Moldau um die Mitte des 15. Jahrhunderts beginnt und dessen Blüte dort bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts andauert, während er sich in der Walachei erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts dem alten, athonitisch-serbischen Wesen gegenüber durchsetzt und dann dort bis zum Ende des 18. Jahrhunderts anhält.

Der Höhepunkt nationaler Umbildung des athonitisch-serbischen Kirchentypus ist in der Walachei in der um 1525 in der alten Residenz Curtea de Argeș errichteten Bischofskirche (Abb. 19b) erreicht worden, die im Kern aus Ziegeln erbaut und deren Außenbau mit Platten aus graugelbem Kalkstein belegt ist⁸⁰. Ein maurischer Stalaktitenfries ist hier Kranzgesims, ein Zackenwerk von der Art der Dachbekrönungen nordafrikanischer Moscheen Einzäunung. An den Vereinigungspunkten der Arkaden der Blendbögen der Fassade sind Vögel aus vergoldeter Bronze angebracht, die Glocken im Schnabel halten. Die Tamboure der Nebenkuppeln sind durch Rundstäbe in acht schiefe Felder geteilt, die mit schiefgestellten, von Rundstäben eingefassten und oben im Halbrund geschlossenen Fenstern versehen sind. Die ganze Gewölbe- und Kuppelzone ist im Außenbau durch ein seltsames, virtuos ausgeführtes Ornament hervorgehoben, das seinen Ursprung aus dem volkstümlichen Kerbschnitt zu nehmen scheint. Die Blendarkaden der Fassade,

die Rahmenfassungen der Türen und Fenster und die schiefgestellten Felder an den Trommeln der Nebenkuppeln lassen ein deutliches Nachleben armenischer Dekorationsformen erkennen. Wenn von der Wirkung der letzteren gesagt worden ist, daß durch sie „die Gelenke des Baues in zufällige Fugen verwandelt, Säulen in liegender Stellung angeordnet, Fensterfassungen zu breiten ornamentalen Rahmen erweitert werden, wobei die Fensteröffnungen schlitzförmig zusammenschumpfen . . . bis endlich der Träger dieser Dekoration sich nicht mehr als Gebäude, sondern als ein Juwel, als kostbarer, reich verzierter Schrein darstellt⁸¹“, so passen diese Angaben in jeder Hinsicht auf die Bischofskirche von Curtea de Argeş. Zusammen mit der Kirche von Gracánica auf dem Amselfelde in Serbien (1320) und der Kirche des seligen Basilios (Vaslij Blažennyj) in Moskau (1560) gehört die Bischofskirche von Curtea de Argeş zu denjenigen Kirchenbauten des byzantinisch-osteuropäischen Kunstkreises, die sich im Prozeß der nationalen Umbildung der byzantinischen Grundform von dieser am sichtbarsten entfernen.

Die mittelalterliche Wandmalerei ist in Rumänien durch zahlreiche Denkmäler vertreten. Sie gehören sämtlich der Spätzeit an. Die ältesten Wandmalereien in der Nikolaoskirche von Curtea de Argeş (Abb. 114–118) aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stehen unter serbischem Einfluß. Ein Teil von ihnen zeigt noch deutlich die Nachwirkung des „makedonischen“ Stils von Sopočani, ein anderer die späteren serbischen Formen von Staronagoričino und Dečani. Die Darstellung der Bundeslade, wie sie in der Apsis der Nikalaoskirche zu sehen ist und die die mittelbyzantinische Ikonographie nicht kennt, findet sich im Apsismosaik von Germigny des Près bei Orleans, dem einzigen karolingischen Mosaik, das erhalten geblieben ist (Anfang des 9. Jahrhunderts). Sie kommt sonst noch in Rumänien und in der Athoskunst vor. Zu den altertümlichen ikonographischen Formen in den rumänischen Kirchen gehört die Darstellung des Lammes an Stelle des Christusbildes. Im 15. und 16. Jahrhundert wird der serbische Einfluß in Rumänien vom russischen abgelöst. Die Darstellung von Mariae Schutz und Fürbitte an der südlichen Außenwand der Klosterkirche von Sucevița, um 1585 im Kompositionsschema der russischen „Pokrov“-Bilder entstanden, läßt deutlich den Stilcharakter der Stroganovschule erkennen, der um diese Zeit das Wesen der russischen Malerei weitgehend bestimmt. Im Schatten der beiden großen Schulen, der serbischen und der russischen, hat sich die Eigenart der rumänischen Monumentalmalerei besonders im ikonographischen Gebiet entwickelt⁸². Die verhältnismäßig unabhängige, fast autonome Stellung, die die rumänischen Fürsten ihren türkischen Oberherren gegenüber zu behaupten gewußt haben, ist dieser späten rumänischen Monumentalkunst zugute gekommen, der es an volkstümlichem Boden nicht gefehlt hat und die deswegen länger als in den übrigen Balkanländern am Leben geblieben ist.

Bei der Erörterung der russischen Architekturgeschichte muß in Betracht gezogen werden, daß im mittelalterlichen Rußland, das bis 1703, dem Gründungsdatum von St. Petersburg, andauert⁸³, der Holzbau die Regel, der von außen her rezipierte Steinbau dagegen die Ausnahme gewesen ist. Auf dem 1549 veröffentlichten Herbersteinschen Stadtplan von Moskau, dem frühesten, der bekannt ist, wird den wenigen, ausschließlich im Kreml befindlichen Steinbauten die „übergroße Zahl der hölzernen Gebäude“ („*ingens lignearum aedium numerus*“) gegenübergestellt. Ihre Abbildung zeigt durchweg den primitiven Blockbau, ohne Nägel und Haken, bei dem als einziges Zimmermannswerkzeug das Beil

zur Verwendung gelangte. Das Haus entsteht durch eine Aneinanderreihung und mehrstöckige Überlagerung von einzelnen Stuben, die aus übereinandergelegten horizontalen Balkenkränzen gezimmert sind. Türen und Fenster werden nachträglich aus der Balkenwand herausgehauen. Diese Bauart war bis weit in das 19. Jahrhundert hinein in Rußland allgemein üblich; sie ist es zum Teil heute noch. Es kann somit in Rußland ein Zusammenhang festgestellt werden, der vom vorzeitlichen Holzbau über die neun Jahrhunderte des von Byzanz und später von Westeuropa rezipierten Steinbaues hinweg bis in die jüngste Vergangenheit bestanden hat und zum Teil noch gegenwärtig besteht. Infolge der Urtümlichkeit des russischen Holzbauwesens ist die Steinarchitektur in Rußland dem Volksbewußtsein fremder geblieben, als dies in den westlichen Nachbarländern der Fall war. Sie hat hier eine andere Entwicklung genommen. Die Tradition des steinernen Monumentalbaus, die sich in den übrigen, ursprünglich auch mit Holz bauenden europäischen Ländern, in Deutschland, Frankreich, Britannien und Skandinavien, bildete und aus der die Dome des Mittelalters entstanden sind, ist im mittelalterlichen Rußland nicht ausgebildet worden. Das mittelalterliche Rußland kennt auf dem Gebiet des Steinbaus nur einzelne periodische Rezeptionen, bei denen jedesmal aus dem Auslande gekommene Meister eine Anzahl steinerne Großbauten beispielgebend aufgeführt haben, worauf eine schwächere einheimische Nachahmung folgte, die mit der Zeit in sich zusammensank.

Die erste dieser russischen Rezeptionen des Steinbaus⁸⁴ erfolgte um das Jahr 1000, auf der Höhe des am Anfang der russischen Staatlichkeit stehenden, längs der großen nord-südlichen Wasserstraßen begründeten Reiches der skandinavischen Varanger in Kiew und Großnowgorod, wobei Byzantiner die Lehrmeister waren. Die Sophienkathedralen von Kiew (1037–1063) (Abb. 16b) und von Nowgorod (1045–1052) (Abb. 16a), beides mittelbyzantinische Kreuzkuppelkirchen, sind die Gründungsbauten. Die Steinarchitektur von Großnowgorod (Abb. 17a, 86b) und von Pskow hat, später mit Unterstützung durch deutsche Meister, die über Gotland kamen, bis in das 16. Jahrhundert hinein von ihr gelebt. Die zweite Rezeption fand in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts während der kurzen, aber glanzvollen Episode des Reiches von Vladimir-Susdal' statt, wo dem in manchen Zügen einem Renaissancetyrannen etwa von der Art des Galeazzo Maria Sforza ähnlichen Großfürsten Andrej Bogoljubski (1157–1175) nach den Worten der Chronik „um seines Glaubens und um seines Eifers für die Gottesmutter willen Gott Meister aus allen Ländern zuführte“. Drei prachtvolle Steinkirchen, im Kern aus Gußmauerwerk, im Äußeren mit weißen, zum Teil mit figürlichen und ornamentalem Relief versehenen Steinplatten bekleidet, stehen aus der Zeit Andrej Bogoljubskis und seiner nächsten Nachfolger noch aufrecht, alle drei mittelbyzantinische Kreuzkuppelkirchen, an deren Ausgestaltung lombardische und kaukasische Baumeister zugleich gearbeitet haben: die Koimesiskathedrale und die Demetriuskirche in Vladimir und die Kirche Mariae Schutz und Fürbitte („Pokrow“) am Nerl'fluß, bei Vladimir (Abb. 17b). Als vierter Bau kommen noch die ganz mit figürlichen und ornamentalen Reliefs überzogenen Steinwände der Ruine der Kathedrale von Jurjev-Polski hinzu⁸⁵. 1238 wurde Vladimir von den Tataren erobert, deren zweihundertfünfzigjährige Herrschaft über Rußland jetzt begann. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts kam ein neues Lebenszentrum in Rußland auf, das bis dahin völlig bedeutungslose Moskau, dem die Zukunft gehören sollte. Was es

im Gebiet von Moskau an Steinbauten gab, lebte von der Tradition der großen Bauperiode von Vladimir-Susdal. Diese Tradition erwies sich indes zu schwach, als der Großfürst Iwan III. von Moskau (1462–1505), dem es gelang, die Oberherrschaft der zerfallenden Goldenen Horde abzuschütteln, mit der Erneuerung der Steinbauten des Moskauer Kremls begann. Die dritte Rezeption des Steinbaus fand jetzt in Moskau statt. Der im Frühjahr 1475 hier eingetroffene Stadtgenieur von Bologna („*ingegnere del comune di Bologna*“), Aristotile Fioravanti, leitete sie mit dem Bau der Kathedrale Mariae Himmelfahrt (Koimesiskathedrale, Uspenskij Sobor) ein, die als Episkopalkirche von Moskau und zugleich als Krönungskirche der russischen Großfürsten und Zaren errichtet wurde⁸⁶ (Abb. 86a). Der 1479 beendete Bau Aristotile Fioravantis erhielt auf Befehl des Großfürsten die Gestalt einer byzantinischen Kreuzkuppelkirche, nachdem vorher der italienische Meister angewiesen worden war, nach Vladimir zu reisen und sich die dortige alte Koimesiskathedrale des 12. Jahrhunderts – in der Aristotile ein Werk „seiner Landsleute“ erkannte – zum Vorbild zu nehmen. Die von dem Bologneser Meister für Iwan III. erbaute Kathedrale Mariae Himmelfahrt hat bis in die Tage des letzten russischen Zaren unter den Kirchen des Kremls und damit unter sämtlichen Kirchen des russischen Reiches den Vorrang behauptet. Unmittelbar nach Aristotile trafen noch andere norditalienische Meister in Moskau ein, nach ihnen kamen im 16. und 17. Jahrhundert deutsche, holländische und englische Architekten. Nach der Kathedrale des Aristotile Fioravanti wurden von italienischen Meistern zu Ende des 15. Jahrhunderts auf dem Kreml der noch erhaltene Festsaal (Granovitaja Palata, „Facettenpalast“, nach den zugespitzten Quadern der Fassade benannt), der nicht mehr vorhandene alte großfürstliche Palast und 1485 bis 1516 die roten Ziegelmauern des Kremls mit ihren schwalbenschwanzförmigen Zinnen und ihren Türmen erbaut, die heute noch auf den ersten Blick an ähnliche Anlagen in Verona, Mantua, Ferrara und Bologna erinnern. Die italienischen Kremltürme sind im späten 16. Jahrhundert, zum Teil nach Vorbildern tatarischer Bauweise in Kasan und Astrachan, mit phantastischen Aufsätzen versehen worden. Erst 1535/38 ist von einem näher nicht bekannten ausländischen Architekten Petrok Frjäsın (d. i. Peter der Franke) Kitaj-Gorod, die an den Kreml angrenzende Handelsstadt, mit steinernen Mauern versehen worden. Von den Zeichnungen und Entwürfen dieser ausländischen Meister zu ihren Kremlbauten ist nichts erhalten geblieben. Von den „Jüngeren Alvisen“ („*Aleviž Novyj*“, zum Unterschied von einem anderen Italiener Alvisen, der früher auf dem Kreml tätig war) ist am Außenbau der von ihm 1505 bis 1509 erbauten Kreuzkuppelkirche der Kremlkathedrale des Erzengels („*Archangelski Sobor*“, die Begräbniskirche der Großfürsten und Zaren) eine zweistöckige dekorative Fassade im Stil der norditalienischen Frührenaissance angebracht worden. Dieser „Jüngere Alvisen“ hatte, bevor er 1505 nach Moskau kam, für den Chan der Krimtataren den Palast von Bägčä Sarāi („das Schloß der Gärten“) errichtet.

Gegenüber der in der Folge verschieden gearteter Rezeptionen in einzelne Etappen zerfallenden, gebrochenen Entwicklungslinie des mittelalterlichen Steinbaus weist die gleichzeitige Entwicklung des russischen Holzbaus eine hohe Einheitlichkeit auf. Der mittelalterliche russische Holzbau⁸⁷ hing mit der vorgeschichtlichen Holzarchitektur des heidnischen Rußlands unmittelbar zusammen. Als Fortsetzung der Baukunst der Vorzeit stellte er sich bereits im 10. Jahrhundert hochentwickelt dar. Die 989 erbaute, 1045

abgebrannte und damals durch den noch gegenwärtig bestehenden Steinbau ersetzte erste Sophienkathedrale von Großnowgorod war aus Eichenholz errichtet und hatte dreizehn Kuppeln. Hölzernen Großkirchen dieser Art haben im Lauf der folgenden Jahrhunderte eine große Menge von hölzernen Kirchenbauten, vor allem im mittleren und nördlichen Rußland, entsprochen. Doch ist hiervon nichts erhalten geblieben außer einigen gelegentlichen Abbildungen auf Zeichnungen des 17. Jahrhunderts von Meyerberg (in Dresden) und von Palmquist und auf den Hintergründen von Ikonen und Miniaturen. Ein großes Denkmal des profanen altrussischen Holzbaus, die zarische Residenz Kolomenskoje bei Moskau (Abb. 89 a), zu Beginn des 14. Jahrhunderts von dem Großfürsten Iwan Kalita begonnen, wiederholt von Bränden zerstört und zuletzt vom Vater Peters des Großen um 1670 erneuert, wurde 1768 abgetragen, nachdem auf Veranlassung Katharinas II. Ansichten davon durch Hilferding und Quarenghi aufgenommen worden waren. Die einzigen gegenwärtig in Rußland noch vorhandenen Holzarchitekturen, nach denen das Verlorene heute noch beurteilt werden kann, sind die großen Holzkirchen des 17. und 18. Jahrhunderts im hohen russischen Norden bis in die Gegend von Archangelsk und Mesen hinauf, die die alte Blockbautechnik unmittelbar fortsetzen (Abb. 88 a); die älteste von ihnen ist die hölzerne Kirche des h. Nikolaos des Wundertäters im Dorfe Pánilovo, Gouvernement Archangelsk, von 1599⁸⁸.

Die baugeschichtlich hervorragendste Leistung der russischen Holzarchitektur ist der im Mittelpunkt der russischen Holzkirchen erscheinende mächtige achteckige, von einem hohen konischen zeltförmigen Dach bekrönte hölzerne Turm, der hier den Kuppelraum der Steinkirchen vertritt. Sein an sich primitives, zugleich aber in technischer Hinsicht virtuos gearbeitetes Balkengefüge und die Richtigkeit der Maßverhältnisse, die zwischen diesem achteckigen Turm und seiner zeltartigen Bedachung bestehen, die mit schön geschnittenen Holzschuppen belegt ist und an der Spitze von einer Zwiebelkuppel zusammengefaßt wird, verleihen ihm den Charakter der Sicherheit und Majestät. Der Eindruck des Ganzen wird durch das Gleichgewicht bestimmt, das zwischen der lagernden Masse der Balkenkränze des Turms und der aufstrebenden Pyramidenform des konischen Zeltes besteht. Zugleich ist aber im Turm ebenso wie im Zelt ein Motiv des Hinaufstrebens enthalten, das sich im Endresultat als das beherrschende erweist. Im Zusammenhang hiermit wird der Bautypus „Zeltkirche“ (*šatrovyi chram*) genannt. Mit Recht ist gesagt worden, daß diese Zeltkirche „die selbständigste und eindrucksvollste Leistung der Russen im gesamten Gebiet der Baukunst darstellt⁸⁹“. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Bauform der Zeltkirche in Rußland sehr alt ist, das heißt, daß sich in ihr eine vorchristliche Holzschichtung, die die Bedeutung eines über der Erdoberfläche aufragenden Males besaß, erhalten hat. So hat denn auch die Moskauer Geistlichkeit das hohe Zeltdach bekämpft, während das Volk an ihm so lange festgehalten hat, bis es schließlich den Willen der Geistlichkeit überwältigte. Die byzantinische Regel überschreitend, weist bereits der Gründungsbau der Kiewer Sophienkathedrale im 11. Jahrhundert eine Vielzahl der Kuppeln auf, in der man, wohl mit Recht, einen Einfluß der Holzarchitektur hat erkennen lassen wollen. Doch sind bis zum beginnenden 16. Jahrhundert die byzantinischen Formen im Steinbau die allein maßgebenden geblieben; die Baugeschichte der von Aristotile Fioravanti für Iwan III. errichteten Hauptkathedrale des Moskauer Kremls erweist dies zur Genüge. Erst unter den nächsten Nachfolgern Iwans III. trat

eine Wendung ein. Der nationale Wille des in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts endgültig verselbständigten moskowitzischen Reiches setzte jetzt im Gebiet der Baukunst eine neue Form durch, die den Einbruch der Holzformen in den Steinbau bedeutete und von nun an bis zum Ende des russischen Mittelalters, bis zur Zeit Peters des Großen, die russische Baukunst weitgehend bestimmt hat. Dieses Neue findet sich zuerst in mehreren Kirchen, die seit 1529 unter Basil III. (1505–1533) in der Nähe von Moskau in Diakowo, Kolomenskoje (Abb. 87a, 89a) und Ostrow erbaut worden sind, und zwar (was besonders deutlich in Kolomenskoje hervortritt) von italienischen Baumeistern, welche die technischen Hilfsmittel für die durch den nationalen russischen Willen verursachte Umbildung der byzantinischen Kreuzkuppelkirche dargeboten haben. In den Kirchen Basils III. wird zum erstenmal der Kuppelraum durch den in Stein übersetzten Turm der Holzkirchen mit seinem hohen Zeltdach ersetzt, womit nach fünfhundertjähriger Herrschaft der byzantinischen Form in der mittelalterlichen russischen Steinarchitektur ein neuer, national-russischer Bautypus aufkommt. Dieser wird zu seinem höchsten, von der späteren Entwicklung nicht mehr überbotenen Gipfelpunkt gebracht in dem einzigartigen Bau, der, einem versteinerten Ungeheuer gleich, in allen Regenbogenfarben schillernd, auf dem „Schönen Platz“ vor dem Kreml aufragt: die 1550 bis 1560 von zwei russischen Baumeistern, von denen man indes nicht mehr als die Namen kennt, Barma und Postnik, auf Befehl Johanns IV. des Schrecklichen zum Dank für die Eroberung des tatarischen Reststaates von Kazan errichtete Kirche „Vasilij Blažennyj“⁹⁰ (Grundr. 21). Der Grundriß — der von der alten byzantinischen Disposition nur die gleichmäßige Anordnung der Bauteile um ein gemeinsames Zentrum bewahrt — zeigt einen mächtigen zentralen achteckigen Turm, der mit hohem Zeltdach versehen ist, und um den herum acht andere Turmgebilde von abwechselnd achteckigem und quadratischem Grundriß im Kreise gruppiert sind, die auf hohen Trommeln weitausladende Kuppeln tragen. Im Gegensatz zu der alten, helmförmigen Kuppelform kommt überall die Zwiebelkuppel zur Anwendung, die vom Holzbau her (wo sie uralte ist, entstanden vielleicht aus einem runden Tongefäß, das zum Schutz gegen Witterungseinflüsse über die Stangenköpfe eines primitiven konischen Aufbaus gestülpt war) jetzt in den Steinbau eindringt. Alle Bauteile sind auf das seltsamste ornamentiert und zum Teil unter Anwendung von farbigen glasierten Tonplatten auf das bunteste ausgestattet (buntfarbige glasierte Tonkugeln und Sterne auf den Flächen des steinernen Zeltes). Man hat hier persische und indische Motive feststellen wollen. Es fehlen aber auch nicht bossierte Renaissancesäulen an den Ecken des zentralen Turms. Nicht weniger als der Außenbau erscheint hier auch das Innere inkommensurabel jeder europäischen Architektur. Wer sich je durch die niedrigen, engen Gänge bewegt hat, die die neun Kulträume miteinander verbinden (Abb. 88b), die, ungeachtet ihrer Höhe, von einer in ihrer Wirkung schwer zu beschreibenden Düsterteit erfüllt sind, kennt den Unterschied, der diese nationalrussische Baukunst von der Architektur des Abendlandes trennt. Dort war im Jahrzehnt der Erbauung der Kirche „Vasilij Blažennyj“ Michelangelo mit der Anfertigung des Modells der Peterskuppel beschäftigt. Von großem Interesse ist in den Korridoren der Kirche „Vasilij Blažennyj“ ein Fries, der aus in Stein übersetzten Balkenköpfen besteht (Abb. 88b) und ein sichtbares Zeichen des Willens ist, der hier Holzformen in den Stein übertrug. Der Typus der steinernen Zeltkirche besteht fortab in der mittelalterlichen Baukunst Ruß-

lands neben der Kreuzkuppelkirche, die ihrerseits im dekorativen Detail jetzt Holzformen übernimmt. Die nationalrussischen Bauformen, die von der Entartung nach der Seite des Monströsen nicht frei sind, bringen neben den Moskauer Kirchen noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts in den Kirchen und Glockentürmen von Jaroslavl an der Wolga eine reiche und eigenartige Nachblüte hervor.

Die russische mittelalterliche Malerei⁹¹ überragt alle anderen malerischen Leistungen in den byzantinischen Außenländern. Die Monumentalmalerei ist an Kraft und Fülle der Gesichte Sopočani und Bojana, Bačkovo und Zemen ebenbürtig, während sie, vom 11. bis 17. Jahrhundert unvermindert andauernd, die bulgarischen, serbischen und rumänischen monumentalen Denkmäler durch ihre Kontinuität übertrifft. Die russische Tafelmalerei ist im gleichen Zeitraum zu einer Entfaltung gelangt, deren Reichtum und Vielgestalt nichts anderes als die byzantinische Ikonenkunst selbst verglichen werden kann. Sie ist vor allem dort, wo sich ihre Werke in den großen Bilderwänden des 14. bis 16. Jahrhunderts zu Gesamtwirkungen zusammenschließen, von einem Drang nach der unmittelbaren Vergegenwärtigung einer übersinnlichen Welt erfüllt, der in der Heftigkeit seines Verlangens und in seiner leidenschaftlichen Inbrunst der mystischen Tiefe von Byzanz an die Seite tritt, obgleich in Rußland die zur Verbildlichung der Vision jenseitiger Himmelswelten zur Verfügung stehenden realen Kunstmittel unendlich schwächer, das heißt andauernd primitiver und dadurch grundsätzlich anders geartet waren als in Byzanz. Die russische Miniatur zeigt großes dekoratives Können, verbunden mit einer gewandten, federnden Leichtigkeit und Unbefangenheit der Darstellung. Ein starker volkstümlicher Einschlag ist hier unverkennbar. Die russische Miniatur – und zwar sie allein im Gesamtgebiet der mittelalterlichen russischen Kunstübung, abgesehen von Erzeugnissen der frühen Werkkunst, die aus Bodenfunden bekannt sind – hat zugleich Elemente des von den Varangern nach Rußland verpflanzten altnordischen Tierornaments in einer Anzahl von nordrussischen Psalterhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts bewahrt.

Als Ganzes bleibt die russische mittelalterliche Malerei bis zum Ende des 17. Jahrhunderts von der byzantinischen Form beherrscht, und es kann keine der Fragen, die in ihrem Gebiet vorliegen, ohne Bezugnahme auf den byzantinischen Hintergrund in befriedigender Weise beantwortet werden. Drei wesentliche Entwicklungsperioden lassen sich unterscheiden. In der ersten, die vom 11. bis zum 13. Jahrhundert währt, werden mittelbyzantinische Stilelemente rezipiert und umgebildet. In der zweiten, im 14. und 15. Jahrhundert, spätbyzantinische (Abb. 84, 85). In der dritten Periode, im 16. und 17. Jahrhundert, verarbeitet die russische Malerei Vorbilder der italo-byzantinischen Schule, die in einem nicht immer erfreulichen Mischstil Grundelemente der byzantinischen Ikonographie mit Bildformen der Gotik, der Renaissance und des Barock vermengt. In der Nachahmung der italo-byzantinischen Tafeln mußte die spätmittelalterliche russische Malerei in die Sackgasse eines Mischstils geraten. Auch die unmittelbaren Beeinflussungen vom Westen her, die um diese Zeit Rußland erreichen, vermittelt hauptsächlich durch graphische Blätter und Bibelillustrationen, konnten hierzu nur beitragen. Das dekorative Geschick der russischen Malerei hat sie aber auch hier vor platten Geschmacklosigkeiten bewahrt. In dieser Spätzeit entstehen in den Ikonen der Stroganovschule Gebilde von seltsamer Phantastik, die von einer „märchenhaften, wunderbaren, beinahe orientalischen Umgestaltung“ der westeuropäischen Renaissance- und Barockmotive Zeugnis ablegen.

Die Frage, wann und wo innerhalb des allgemeinen byzantinischen Rahmens die ersten nationalrussischen Leistungen im Gebiet der Malerei festgestellt werden können, ist nicht leicht zu beantworten. Die Legende des h. Alypios, eines russischen Mönchs des Kiewer Höhlenklosters, der 1114 starb und als der erste russische Maler genannt wird⁹², scheint einen wahren Kern zu enthalten. Seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts muß es selbständig arbeitende russische Meister gegeben haben. Es besteht indes eine große Schwierigkeit, mit Bestimmtheit ihren Anteil an den erhaltenen Wandmalereien des 12. und 13. Jahrhunderts aufzuweisen. Die Mosaiken in Kiew, deren größerer Teil noch dem 11. Jahrhundert angehört, sind nicht von russischen Händen geschaffen worden. Dasselbe gilt noch von den Freskenzyklen vom Ende des 12. Jahrhunderts in Vladimir und Nowgorod. 1344 werden in der „Chronik der Patriarchen“ zum erstenmal russische Meister bei der Ausführung von Wandmalereien in den ältesten, in der Folge durch Neubauten ersetzten Kirchen des Moskauer Kremls genannt, die zu einer Werkgenossenschaft organisiert waren. Zur gleichen Zeit sind auf dem Kreml aber auch griechische Maler tätig, die noch immer bei allen Arbeiten führend waren. Wir wissen Näheres über einen dieser byzantinischen Meister, den „Griechen Theophanes“, dessen Wandmalereien von 1378 als ein Stück spätantiken Illusionismus auf dem Boden Rußlands in der Kirche der Verklärung Christi in Großnowgorod erhalten sind (Abb. 84, 85). Auch in Vólotovo bei Nowgorod sind Spuren griechischer Meister des 14. Jahrhunderts nachzuweisen (Abb. 85b). Theophanes war über Kaffa (Theodosia), das die Genuesen als ein „Konstantinopel der Krim“ innehatten, nach Rußland gekommen. Erst mit dem beginnenden 15. Jahrhundert, als 1408 die Moskauer Malermönche Andrej Rublióv und Daniil Čérny auf Befehl des Großfürsten Basil I. die alten byzantinischen Fresken des 12. Jahrhunderts in der Koimesiskirche von Vladimir erneuerten (Abb. 90), hat sich die russische Monumentalmalerei ganz verselbständigt. Den Stil der russischen Monumentalkunst des 15. Jahrhunderts beurteilt man nach den wohlerhaltenen und schönen Wandbildern, die 1500/1501 „der Heiligenmaler Dionisij mit seinen Kindern“ in der Kirche des Klosters des h. Therapon, 14 Kilometer nordöstlich von der Stadt Kirilow im nowgorodischen Gouvernement, geschaffen hat. Im 16. Jahrhundert zeigen bereits starken italo-byzantinischen Einschlag die Wandmalereien in der Koimesiskirche des Svijažskij-Klosters von 1558, aus der Zeit Johanns des Schrecklichen, und die des Novodevičij-Klosters von 1598, aus der Zeit des Boris Godunov. Die Wandmalereien in der von Aristotile Fioravanti erbauten Koimesiskathedrale des Kremls sind 1644 erneuert und im 19. Jahrhundert übermalt worden. In der Mitte und gegen Ende des 17. Jahrhunderts sind die großen Zyklen in den Kirchen von Jaroslavl entstanden, wo die Kirche Johannes des Täufers „in Tolčkov“ das an Umfang größte Werk der gesamten mittelalterlichen russischen Wandmalerei enthält. Während im Innern der Jaroslaver Kirchen die byzantinische Ikonographie noch in voller Strenge herrscht, wird in ihren Vorhallen die Nachbildung von Motiven der abendländischen Bibelillustration versucht. Das piscatorsche Theatrum biblicum ist hierbei vielfach Vorbild. Auch sind Motive zu sehen, die auf Dürers Apokalypse zurückgehen. Die Zyklen der Kirchen von Kostroma, Vologda und Rostow aus dem Ende des 17. Jahrhunderts sind Jaroslavl artverwandt. In diesen Werken lebt unmittelbar vor der durch Peter den Großen heraufgeführten Schicksalswende die mittelalterliche russische kirchliche Bilderwelt noch einmal in der Summe ihrer Vorstellungen auf.

Zwei große Schulen des Tafelbildes lassen sich im mittelalterlichen Rußland unterscheiden: die nordrussische mit Großnowgorod und die zentralrussische mit Vladimir und Susdal, später mit Moskau als Zentrum. Die nordrussische Schule ist volkstümlich. Hier hat es in dem russischen Florenz, das Großnowgorod gewesen ist, und in der Folge auch in Pskow, „dem jüngeren Bruder von Nowgorod“, vielleicht schon im 12., mit Sicherheit seit dem 13. Jahrhundert eine Malerschule gegeben, die im 14. und 15. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte und noch bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein währte. Sie zeichnete sich durch eine weitgehende volkstümliche Vereinfachung der byzantinischen Vorbilder aus, deren formale und koloristische Werte nach der Seite des farbigen linearen Bildornaments umgestaltet wurden, während ihr geistiger Inhalt von einer primitiven Strenge absorbiert wurde. Die Großzügigkeit und die Folgerichtigkeit, mit der dieser Umbildungsprozeß durchgeführt wurde, geben der Nowgoroder Ikone ihren besonderen Wert. Die zentralrussische Schule war im 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Vladimir-Susdal lokalisiert, wo sie, gegenüber der Volkstümlichkeit der Kunst von Nowgorod, von höfischem Prunk erfaßt wurde. Wir besitzen nur wenige alte Ikonen, die zu dieser Schule von Vladimir-Susdal in Beziehung gebracht werden können⁹³. Ihre Tradition hat Moskau im 14. Jahrhundert geerbt, wo sich, zunächst von der Geistlichkeit gehütet, eine Schule entwickelte, die im Gegensatz zu der volkstümlich umbildenden Nowgoroder Art die Nachbildung der byzantinischen Vorlagen anstrebte. Aus dieser Moskauer Schule ging Andreij Rublióv hervor, der größte Maler des russischen Mittelalters (geboren um 1360, gestorben um 1430⁹⁴). Rublióv hat um 1425 die Dreifaltigkeitsikone (Abb. 91) des Troice-Sergievo-Klosters bei Moskau geschaffen, die den spätbyzantinischen idealen Stil, wie ihn die Wandmalereien der Peribleptoskirche in Mistra und die der Nebenkirche der Kachrije Djami in Konstantinopel vertreten, mit dem nationalrussischen Streben zum linearen Bildornament zu verbinden weiß. Neben Rublióvs Dreifaltigkeitsikonen stellen die Tafeln dreier Bilderwände⁹⁵, die 1405 (Verkündigungskathedrale des Kremls; Abb. 92), 1408 (Koimesiskathedrale in Vladimir) und 1425 (Dreifaltigkeitskathedrale des Troice-Sergievo-Klosters bei Moskau) unter der Beteiligung Andreji Rublióvs entstanden sind, für unsere heutige Kenntnis den Höhepunkt der zentralrussischen Schule dar. Nowgoroder Bilderwände des 15. Jahrhunderts sind im Zusammenhang nicht mehr erhalten. Drei große Tafeln aus der Deesisreihe einer Bilderwand (Abb. 94–96), die 1918 in der Koimesiskathedrale in Svenigorod entdeckt wurden, kommen der Art des Rublióv nahe.

Der ideale Stil des 15. Jahrhunderts macht im folgenden 16. Jahrhundert, zur Zeit der vollen Machtentfaltung Moskaus, einer moskowitzischen Reichskunst Platz, die eine Veränderung der russischen Ikonenkunst mit sich bringt. Jetzt kommen die kostbaren Metallverkleidungen auf, die schließlich nur die Gesichter und die Hände der Bilder unbedeckt lassen. Zugleich verlieren die Ikonen an Geistigkeit, und von ihrer früheren Art bleibt nur die Strenge des Ausdrucks übrig, die sich bis zu einer „furchtbaren Starrheit“ steigern kann. Auch die malerische Qualität läßt nach. Die Gesichter werden einförmig und dunkel. Da alte Ikonen durch Übermalung diesem neuen Wesen angepaßt wurden, erhielt das russische Andachtsbild jetzt gegenüber der bedeutsamen volkstümlichen Fülle der alten Nowgoroder Bilder und dem idealen Stil der frühen Moskauer Kunst einen anderen, mehr oder weniger starren Charakter⁹⁶. Eine Ausnahme bildete bis zu gewissem

Grade die Stróganovschule, die, 1580 bis 1620 blühend, sich von der moskowitzischen Reichskunst unabhängig zu halten weiß, obwohl ihre Meister im Zusammenhang mit den Moskauer Werkstätten stehen. Auf den meist nicht sehr großen Tafeln der Stroganovschule wird die alte Technik der Chrysographie (die Goldlichtung findet sich schon in den Miniaturen des vatikanischen Vergil und auf den Quedlinburger Italafragmenten) mit miniaturhafter Feinheit fortgesetzt. Stilistisch steht die Stroganovschule unter italo-byzantinischem Einfluß. Das unmittelbare Eindringen westeuropäischer Formen in die mittelalterliche russische Malerei konnte in Anbetracht der bestehenden Verschiedenheit der stilistischen Voraussetzungen nur zu einem glatten Manierismus führen. Ein solcher beherrscht das Werk des bedeutendsten Moskauer Malers des 17. Jahrhunderts, Semión Ušakóv (1626–1686). Bei ihm kam es zu einer Synthese abendländischer und altrussisch-byzantinischer Stilelemente, die sich indes pedantisch, ohne Eros vollzog und von der die spätere flauere und wesenlose russische kirchliche Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts ihren Ausgang genommen hat. Der alte strenge Stil erhält sich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts und darüber hinaus im Gebiet der Seidenstickerei und in den volkstümlichen „gegossenen Ikonen“ (*lityja ikony*) (Abb. 126).

FÜNFTES KAPITEL

BYZANZ UND DAS ABENDLAND. DIE BYZANTINISCHE FRAGE

Erörterungen über die Bedeutung der byzantinischen Form für die Stilbildung der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes sind zuerst 1854 von Karl Schnaase unter dem Begriff der „byzantinischen Frage“ in die Kunstwissenschaft eingeführt worden. Der Fortschritt, der sich in der Beurteilung der byzantinischen Frage seitdem auf Grund der erweiterten Forschung vollzogen hat, wird durch einen 1926 von H. Gerstinger formulierten Satz deutlich: „Tatsächlich gibt es in der ganzen mittelalterlichen Kunst des Abendlandes eine Unabhängigkeit von Byzanz im absoluten Sinne überhaupt nicht, und es wäre ganz gut möglich, die ganze Geschichte dieser Kunst mit der Art ihres Verhältnisses zu jener reifen, sich wenigstens nach dem Bilderstreit ununterbrochen und zentral entwickelnden östlichen Kunst zu bestimmen¹.“

Zur Bewertung der byzantinischen Frage kommt gegenwärtig noch ein anderes hinzu. Nachdem seit rund zwanzig Jahren die mittelalterliche Kunstgeschichte von Rußland, Polen, Böhmen und Mähren sowie die der Balkanländer näher bekanntgeworden ist, stehen den Forschungsergebnissen im Gebiet der byzantinischen Frage Feststellungen analoger Art, die Synthese abendländischer und byzantinischer Formwerte im östlichen, byzantinischen Kunstkreise betreffend, gegenüber. Indes, wer sich mit dieser Synthese im Osten näher beschäftigt, wird bald gewahr werden, daß sie anders beschaffen ist als die ihr scheinbar analogen Vorgänge im Abendlande. Die mittelbyzantinische Wandmalerei z. B. hat überall, wo sie auf die deutsche mittelalterliche Monumentalmalerei Einfluß gehabt hat, im salzburgisch-regensburgischen Gebiet ebenso wie am Rhein und in Niedersachsen, vor allem für die Darstellung der menschlichen Gestalt, Elemente eines Kanons vermittelt, den sie selbst als unmittelbares Erbe der Antike besaß und nach dem sich die Monumentalkunst des Abendlandes mehr oder weniger geregelt hat. Dagegen ist – als Gegenbeispiel im Osten – der Motivreichtum der deutschen Bibelillustration des 16. Jahrhunderts, vor allem Dürers Apokalypse, von der späten Wandmalerei der Athoskirchen – und im Zusammenhang mit dieser auch von der spätmittelalterlichen Wandmalerei Rußlands – aus einem zufälligen und vorübergehenden Interesse für die in ihm enthaltene Neugestaltung der alten ikonographischen Themen übernommen worden, ohne daß jenes spätbyzantinische Wesen geneigt oder überhaupt imstande gewesen wäre, die wirklichkeitsverbundene Gestaltung, wie sie aus diesen Bildern spricht, anzustreben. Die Tatsache der Rezeption ist für uns von Interesse zur Feststellung, wie weit die Ausstrahlungen der Kunst der Dürerzeit über die deutschen Grenzen hinaus gewirkt haben² (sie sind bis in die persische Miniatur zur Zeit des Riza Abbasi zu Beginn des 17. Jahrhunderts nachweisbar³). Doch kann diese Rezeption mit dem stilbildenden Prozeß, den

wir unter byzantinischem Einfluß im abendländischen Mittelalter wahrnehmen, nicht in Vergleich gestellt werden. Was hier übernommen wurde, konnte für die Athoskunst (und ebenso für Rußland, wohin das westeuropäische Wesen später und auf anderem Wege gelangt ist) nicht richtunggebend werden. Während im Abendlande Vorgänge des Kunstschaffens, die in das Gebiet der byzantinischen Frage fallen, sich als fruchtbare, mehr als das: als entscheidende Anregungen erweisen, auf Grund deren mit Hilfe der rezipierten byzantinischen Form dort selbständige schöpferische Neubildungen erfolgten, muß überall dort, wo im östlichen, byzantinischen Kunstkreise abendländische Stilelemente übernommen und zusammen mit der byzantinischen Form angewandt werden, die schöpferische Synthese als Ausnahme gelten. Die Werke der italo-byzantinischen Schule legen vom 14. bis zum 18. Jahrhundert hierfür ein deutliches Zeugnis ab⁴.

Was das Abendland im Gebiet der Skulptur und der Flächenkunst an Bildkomposition und Figurenstil von Byzanz empfing, war zweierlei: die Kompositionsschemata der byzantinischen Ikonographie und die byzantinische Form. Die Schöpfung einer Ikonographie bedeutet als sichtbare Gestaltung des abstrakten, ideellen Stoffes eine Leistung, die bereits als solche formale Elemente enthält. Es wird aber durch die Aneignung der Elemente der byzantinischen Ikonographie die byzantinische Form an sich nicht gleichzeitig in ihrem vollen Umfang erworben. Der Vergleich der Darstellung der Berufung der ersten Jünger im Fresko von Toqale II und in der entsprechenden Miniatur des Goldenen Evangelienbuchs Heinrichs III. kann dieses Verhältnis verdeutlichen (Abb. 26a, 26b). Dem Felsrelief der Externsteine von 1115 und dem Bronzerelief der Kreuzabnahme an der Tür von S. Zeno in Verona (das etwas früher entstand) liegt in gleicher Weise das ikonographische Schema der byzantinischen Apokathelosis zugrunde, wie wir es im frühen Beispiel von Toqale I in Kappadokien (Anfang des 10. Jahrhunderts) kennen⁵. Dagegen ist die im Relief der Externsteine deutlich erkennbare byzantinische Form im Relief von Verona, dessen Qualität in der sich im Westen in grundsätzlichem Gegensatz zu Byzanz seit dem 11. Jahrhundert anbahnenden Wirklichkeitsdarstellung beruht, nur rudimentär vorhanden.

Von dem großen Unbekannten, der zu Beginn des 11. Jahrhunderts die Hildesheimer Bronzetüren geschaffen hat, kann gesagt werden, daß er — obgleich seinerseits auch vom Verlangen nach Wirklichkeitsdarstellung erfüllt — von der in den Vorbildern enthaltenen spätantiken Form stark angezogen worden ist. Die ihren Erstgeborenen nähnende Eva⁶ kommt hier zeitgenössischen byzantinischen Darstellungen der Gottesmutter nahe und scheint einer Galaktotrophusa nachgebildet zu sein. Daß der Meister der Hildesheimer Türen nach Vorlagen gearbeitet haben muß, ist jetzt wohl allgemein anerkannt. Wir sind aber auch in der Lage, diese Vorlagen näher zu bestimmen. Als Ausgangspunkt hierzu verweise ich auf die im Original nicht mehr vorhandenen, in späteren Nachzeichnungen (cod. barb. lat. 4406, Vatikan. Bibl.; Tinte und Wasserfarben) in ihren allgemeinen ikonographischen Formen noch erkennbaren altchristlichen Wandmalereien im Mittelschiff von S. Paolo fuori le mura in Rom. Von den 42 alttestamentlichen Bildern waren bei der Aufnahme der barberinischen Zeichnungen noch zehn im ursprünglichen Zustand erhalten, die übrigen von Pietro Cavallini erneuert und ergänzt (1270–1279)⁷. Der Meister der Hildesheimer Türen muß entweder die Wandmalereien von S. Paolo in Rom gesehen oder eine Miniaturenfolge benutzt haben, in der Motive dieser Wand-

malereien wiedergegeben waren. Diese Miniaturenfolge muß einer altchristlichen oder einer späteren, auf Grund altchristlicher Vorlagen entstandenen byzantinischen Handschrift angehört haben. (Auch wenn man Leistungen vom Range des Codex Egberti in Betracht zieht, wird man sagen müssen, daß in Anbetracht des Motivreichtums, den der nachahmende Hildesheimer Meister entwickelt, seine Vorlage keine mittelalterliche Handschrift gewesen sein kann.) Der Zusammenhang der Kompositionsschemata in den Feldern der Hildesheimer Bronzetüren mit altchristlichen Vorlagen von der Art der Wandmalereien von S. Paolo in Rom wird unmittelbar deutlich in der Darstellung des Sündenfalls. Der Hildesheimer Meister zieht hier in einem Bilde Motive aus zwei benachbarten Bildern von S. Paolo zusammen: dem „Verhör“ und der „Verurteilung der Schuldigen“⁸⁴ (Abb. 120a, 120b). Dem ersten dieser Bilder entlehnt er den von links in der Richtung auf das erste Menschenpaar mit ausgestrecktem Zeigefinger heranschreitenden Gottvater. Aus dem zweiten Bilde von S. Paolo sind die Motive des zu seiner Rechtfertigung auf Eva verweisenden Adam und der ihrerseits auf die Schlange verweisenden Eva übernommen. Wie in S. Paolo befindet sich auch im Hildesheimer Bilde die Schlange am Boden zwischen Adam und Eva; hier wie dort bilden Bäume den Hintergrund.

Durch die Verbindung, in der die Gallia christiana zum christlichen Osten stand, vollzog sich die Übertragung der Technik und der bauplastischen Formen des hellenistischen Steinbaus von Kleinasien und Syrien auf europäischen Boden, womit die Grundlage zur Entwicklung der romanischen Baukunst gelegt wurde. Beziehungen zwischen Byzanz und dem Abendlande bestanden seit der Zeit der merowingischen Könige und der Karolinger, und die in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts eingetretene Kirchenspaltung, auf welche um die Mitte des 11. Jahrhunderts die völlige Trennung der römischen von der griechischen Kirche erfolgte, hat diese Beziehungen nicht unterbrechen können. Der Heiratskontrakt Ottos II. und der Theophano von 972, auf goldornamentiertem Purpurpergament geschrieben, wird in Wolfenbüttel aufbewahrt. Konrad II. sandte den Bischof Werner von Straßburg nach Konstantinopel, um die Hand einer byzantinischen Prinzessin für seinen Sohn, den späteren Heinrich III., zu erhalten (was nicht zustande kam). Adam von Bremen berichtet unter 1049 von einer Gesandtschaft des Kaisers Konstantinos Monomachos an Heinrich III. In seiner Antwort habe Heinrich III. erklärt, daß er von byzantinischen Kaisern abstamme und die Sitten der Griechen annehmen wolle. Alexios Komnenos übersandte Heinrich IV. eine goldene Altartafel für den seiner Vollendung nahen Dom von Speyer. Der von seinen Brüdern vertriebene Isjaslav von Kiew (das um die Mitte des 11. Jahrhunderts von Adam von Bremen als „*aemula sceptri Constantinopolitani et clarissimum decus Graeciae*“ bezeichnet wird) wollte im Falle seiner Wiedereinsetzung sein Land von Heinrich IV. als Lehen nehmen. Heinrich IV. sandte eine Gesandtschaft nach Rußland mit dem Trierer Dompropst Burchardt von Stade an der Spitze, dessen Schwester Oda die Gemahlin Svätoslavs, eines der Brüder des Isjaslav, war. Am engsten gestalteten sich die Beziehungen der deutschen Kaiser zu Byzanz während der Regierung der Staufer, deren weltoffenes Zeitalter durch den Erfolg des ersten Kreuzzuges vorbereitet worden war. Heinrich der Löwe erwarb 1172 in Konstantinopel das Haupt Gregors von Nazianz, für das er nach byzantinischem Vorbild das Kuppelreliquiar des Welfenschatzes verfertigen ließ. Konrad III. war mit Manuel Komnenos verwandt und persönlich befreundet, Philipp von Schwaben mit einer Tochter Isaak Angelos verhei-

ratet. Die Herrschaft der Stauer auf Sizilien brachte mannigfachen Kontakt zu Byzanz. Über die Beziehungen der deutschen Städte zum christlichen Osten sind wir wenig unterrichtet. Sie waren zum Teil durch die Teilnahme ihrer Bürger an den Kreuzzügen gegeben. Im 11. Jahrhundert stand Regensburg in direkten Handelsbeziehungen zu Kiew, dem „*decus Graeciae*“. Von den italienischen Seestädten waren besonders Pisa, Venedig und Amalfi byzantinischen Kultureinflüssen offen. Die höhere Geistlichkeit diesseits und jenseits der Alpen trat, ungeachtet des bestehenden Schismas, zu Konstantinopel in Beziehung, wenn geschulte Kräfte zur Ausstattung der Kirchen benötigt wurden. Urkundlich beglaubigt ist, daß der seit 1058 regierende Abt Desiderius von Montecassino, der spätere Papst Viktor III., „die mit Emailbildern geschmückte Vorderwand der Hochaltarbekleidung und andere Gegenstände zum Schmuck der neuerbauten Klosterkirche“ in den kaiserlichen Werkstätten in Konstantinopel arbeiten ließ und daß griechische Mosaikkünstler auf dem Monte Cassino den Fußboden der Kirche, die Mosaiken an der Decke der Vorhalle, am Triumphbogen und in der Apsis herstellten⁹. Aber „es ist ja gar nichts Neues für Italien, was da berichtet wird“¹⁰. 1017 ließ der Bischof Meinwerk von Paderborn in seiner Metropole die noch erhaltene Bartolomäuskapelle „*per operarios graecos*“ errichten. Die Formen des Baues erweisen, daß diese Meister keine Griechen, sondern wahrscheinlich Italiener gewesen sind, die auf Grund einer schon vor der Zeit des Desiderius in Italien erfolgten byzantinischen Rezeption geschult waren. Der Norden hat überhaupt, so viel wir zur Zeit urteilen können, byzantinische Einwirkungen in den meisten Fällen indirekt, über Italien, empfangen (Regensburg, wo sich die Tätigkeit byzantinischer Meister von der Art derer, die in der Neredicakirche bei Großnowgorod in Nordrußland gearbeitet haben, nachweisen läßt, scheint eine Ausnahme darzustellen).

Bei ihrer Bestrebung, „künstlerische Aufgaben in das monastische Programm hineinzustellen“, empfing die cluniazensische Reform um die Mitte des 11. Jahrhunderts vom Monte Cassino die Anregung zur Rezeption des byzantinischen Stilelements. Diese Anregung hat, von Cluny her sich auswirkend, im Westen die Grundlagen für den Monumentalstil der Wandbilder von Saint-Savin, Vic, Tavant, Le Liget, Ébreuil, Montmorillon gebildet. In Deutschland wurde die Regel von Cluny von dem Schwarzwaldkloster Hirsau um 1070 eingeführt und bis nach Schwaben, Bayern und der Ostmark, Thüringen und Hessen verbreitet. Die künstlerische Mission der Hirsauer ist auf dem Gebiet der Malerei von ähnlicher Bedeutung gewesen wie auf dem des Bauwesens. Hier von legt das von den Hirsauer Gründungen Zwiefalten, Prüfening, Salzburg (St. Peter), Admont hinterlassene Kunsterbe Zeugnis ab¹¹.

Das ikonographische Substrat, an das die byzantinische Form in den Jahrhunderten gebunden war, die zwischen dem Ausgang der Komnenen von Konstantinopel (1204) und jenen Tagen liegen, in denen Anastasios I. dem Frankenkönig Chlodwig die konsularischen Insignien sandte und Justinian der Große zu Theodebert I. in Beziehung trat, ist nur im weiteren Sinn einheitlich gewesen. In der altbyzantinischen Zeit konnten die einzelnen ikonographischen Themen noch in verschiedener Gestalt auftreten, und durch diese Varianten wurde die Form in einem verhältnismäßigen Reichtum der Erscheinung sichtbar. Die „liturgische“ mittelbyzantinische Kunst, deren Ikonographie nach der Beendigung des Bilderstreits seit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts feststehende kanonische Formen annimmt – ein Prozeß, der spätestens um das Jahr

1000 zum Abschluß gelangte —, bietet ein wesentlich anderes Bild. Sie besteht aus einer Summe fest geprägter ikonographischer Formeln, nach denen jetzt die Darstellung bestimmter Themen in bestimmter Reihenfolge zu erfolgen hatte. Das Leben der byzantinischen Kunst äußert sich hierbei in der Art, mit der ihre Meister die ihr innewohnende ideale Form mit der Strenge einer eindeutigen liturgischen Forderung zu verbinden wissen. Von den mittelbyzantinischen ikonographischen Formeln, die auf diese Weise entstehen, sind vor allem die Darstellungen der zwölf großen Kirchenfeste des Jahres für das Abendland im weitesten Umfang vorbildlich gewesen. Diese „Festbilder“ bringen außer den hauptsächlichsten Vorgängen aus dem Leben Christi (Geburt, Darstellung im Tempel, Taufe, Auferweckung des Lazarus, Verklärung, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt) das Pfingstbild und zwei Vorgänge aus dem Marienleben (Verkündigung, Marientod) zur Darstellung. Ihr ikonographisches Gerüst ist in der Monumentalskulptur und Monumentalmalerei des Abendlandes im 12. und 13. Jahrhundert ebenso zu erkennen wie in der gleichzeitigen abendländischen Tafelmalerei, Miniatur und Werkkunst. Es bildet das nunmehr einheitliche Substrat, an dem, nach den jeweiligen Fähigkeiten der Meister, die Werte der byzantinischen Form um diese Zeit im Abendlande entwickelt werden. Die ausgeprägte, unveränderliche mittelbyzantinische Typik macht, daß das byzantinische Element jetzt im Abendlande auf den ersten Blick zu erkennen ist. Im Zusammenhang hiermit ist in der Literatur häufig davon die Rede, daß im 12. und 13. Jahrhundert über Westeuropa eine „byzantinische Welle“ dahingegangen sei. Daß die Beziehungen zwischen Byzanz und Westeuropa im Zeitalter der Komnenen besonders rege gewesen sind, soll nicht in Abrede gestellt werden. Wer sie aber einseitig betont, erweckt den Anschein, als ob es vorher keine nennenswerten byzantinischen Einwirkungen auf das Abendland gegeben hätte. Ikonographisch, technisch und formal hat die byzantinische Kunst seit ihrem Beginn im 6. Jahrhundert ununterbrochen als „regulierender Faktor“¹² auf das Kunstschaffen des Abendlandes Einfluß gehabt. Der Unterschied, den diese Einwirkung während der früheren Jahrhunderte zu der sich im 12. und 13. Jahrhundert vollziehenden aufweist, beruht auf der Tatsache, daß die Eigenart der scharf ausgeprägten und sofort erkennbaren mittelbyzantinischen ikonographischen Formeln, die in Byzanz selbst erst im 10. Jahrhundert in vollem Umfang zustande gekommen waren, in der abendländischen Kunst erst seit dem 12. Jahrhundert deutlich werden konnte¹³. „Die Wandmalereien in Aquileia [12. Jahrhundert] beweisen nur, wie der große oströmische Kunstschatz immer wieder inspiratorisch in den Geist des Abendlandes eindringt, was aber auch jedes andere byzantinische Werk Italiens beweist, zurück bis Ravenna“¹⁴.

Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts vermag die abendländische Kunst auf Grund der vorhergegangenen formalen Schulung ihr Streben nach wirklichkeitsgemäßer Darstellung in voller Breite zu entwickeln. Im 14. Jahrhundert ist vor allem die Skulptur Westeuropas von einem Realismus erfüllt, der in den Porträtfiguren der Epoche von einer geradezu zeitlosen Art erscheint, während in ihrem Hauptwerk, dem Brunnen des Claus Sluter im Klosterhof der Kartause von Champmol bei Dijon, im Aufruhr der Propheten seelische Tiefen bewegt und dramatische Konflikte herausgestellt werden, in denen der Geist der Tragödie, das Drama der europäischen Nationalliteraturen vorbereitend, unabhängig von dem kirchlichen Zweck des Denkmals sichtbar wird. In ihrer explosiven Kraft liegen Werke dieser

Art ebenso jenseits von Byzanz wie der Realismus, der mit den Naumburger Stiftern oder mit der Gestalt der Gottesmutter am Portal des nördlichen Querschiffs der Pariser Notre Dame und den Figuren am Südportal von Chartres beginnt. Am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts kommt es, unter Beibehaltung der auf die Erfassung der Wirklichkeit gerichteten Grundtendenz, zu einer Erneuerung der idealen Form, die jetzt aus der unmittelbaren Anschauung der Reste der klassischen Antike erfolgt. Bis in diese Zeit hinein wirken stellenweise die von Byzanz geschaffenen Fassungen des Bildstoffes nach, während man ihnen im 14. Jahrhundert noch häufig begegnet. Der Grabower Altar des Meisters Bertram von 1379, ursprünglich der Hochaltar der Hamburger Petrikerche, zeigt unter seinen Darstellungen ein Bild, auf dem „Erdschöpfung und Teufelssturz zusammengezogen“ werden, „eine auf Altarbildern sonst nicht bekannte Darstellung“¹⁵ (Abb. 121 b). Der Sturz des Luzifer – „wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern!“ – ist ein Thema, das in mittelalterlichen Darstellungen überhaupt selten ist. Um so mehr fällt die Sicherheit und die Bedeutsamkeit der ikonographischen Formulierung auf, die der Meister des Grabower Altars ihm in seinem Bilde zu geben weiß. Die angebrachte Schriftrolle zeigt, daß er hierbei für den Inhalt auf Jesaja 14,12 Bezug nimmt. Im byzantinischen Kunstkreise ist der Sturz des Luzifer unter den Miniaturen des Paris. gr. 74 und damit den von der „antiochenischen“ Redaktion der Evangelienillustration abhängigen Darstellungen zu finden¹⁶. Im Paris. gr. 74 fol. 131¹⁷ wird mit dem Engelsturz der 18. Vers im 10. Kapitel des Lukasevangeliums illustriert (Abb. 121 c). Der Vorgang aus dem Anfang der Zeiten taucht hier als Rück Erinnerung des inkarnierten Logos an Zustände auf, die vor seiner Fleischwerdung lagen¹⁸: „Ich sah Satan wie einen Blitz vom Himmel fallen.“ In der Miniatur des Paris. gr. 74 wird der Himmel, wie immer in byzantinischen Darstellungen, durch ein Kreissegment angedeutet, auf dem ein Erzengel mit ausgebreiteten Flügeln Wache hält. Aus dem Himmel beugt sich der prästabilisierte Logos heraus und blickt auf Luzifer, der mit seinem Gefolge in die Tiefe stürzt. Die sündigen Engel haben ihre Lichtgestalt eingebüßt und sind zu Teufeln verwandelt worden. Als solche werden sie in der byzantinischen Miniatur schwarz, als geflügelte Schatten dargestellt. Luzifer selbst ist durch keinerlei Attribute hervorgehoben und in der Menge der anderen nicht erkennbar. Die Tiefe, in die der ganze Schwarm stürzt, wird als der amorphe schauerliche Klumpen der ewigen Finsternis dargestellt. Auf dem Bilde des Grabower Altars stellen sich die einzelnen Motive des Engelsturzes anders dar als im Paris. gr. 74. Hier erscheint in der Höhe in einem bewegt wallenden Wolkenkreise das greisenhafte Antlitz Gott-Vaters¹⁹. Die zu Teufelsgestalten verwandelten abtrünnigen Engel werden in realistischem, schwerem Fall gegeben, während sie im Paris. gr. 74 fast körperlos sind und blitzartig huschen. Luzifer ist unter ihnen durch die Krone auf seinem Haupte kenntlich, außerdem an dem Spruchbande mit den Worten: „ich will über die hohen Wolken fahren und gleich sein dem Allerhöchsten.“ Die gefallenen Engel stürzen im Bilde des Meisters Bertram auf die Erde, die als eine grüne Kugel dargestellt ist, und verschwinden in ihrem Innern. Ungeachtet dieser Unterschiede bleiben die Grundzüge der ursprünglichen, byzantinischen Formulierung des Themas des Engelsturzes das Fundament, auf dem Meister Bertram die monumentale Haltung seiner Darstellung erreicht. Daß die Schöpfungsszenen des Grabower Altars sich von seinen übrigen Darstellungen unterscheiden, ist bemerkt wor-

den²⁰. Vor allem muß den übrigen Teilen des Altars gegenüber ihre Monumentalität hervorgehoben werden. Die anderen Bilder sind in dieser Hinsicht von sehr verschiedenem Charakter und scheinen in ihrem stellenweise sehr starken und eigenartigen Realismus auf Eindrücke zurückzugehen, die der Meister von den zeitgenössischen Mysterienspielen empfangen hatte²¹. In den Schöpfungsszenen des Grabower Altars schimmern dagegen sehr alte, formbestimmte Vorbilder durch. Das Landschaftsfragment im Bilde des vierten Schöpfungstages zeigt die für die spätantike Landschaftsdarstellung bezeichnenden abgetrepten Felsstufen und erinnert mit seinen Bäumen an bestimmte Elemente der Landschaftsdarstellungen in den Miniaturen des Laur. VI 23 (Abb. 51b), ein gewiß nicht zufälliger Zusammenhang. Auch die übrigen Schöpfungstage gehen letzten Endes auf eine (durch das Medium früherer mittelalterlicher Miniaturen vermittelte) byzantinische Vorlage zurück, deren Nachahmung im Engelsturz am deutlichsten zu erkennen ist.

Von der Bedeutung der byzantinischen Form für die mittelalterliche Monumentalskulptur des Abendlandes ist bereits die Rede gewesen. Als Beispiel der Übernahme eines byzantinischen ikonographischen Schemas in die abendländische Kathedralplastik kann der Marientod am Südportal des Straßburger Münsters gelten. Seine von Eugène Delacroix bewunderte Komposition, die „zu den eindrucksvollsten Gestaltungen des Vorgangs in der abendländischen Kunst“²² gehört, übernimmt, wie dies bereits von W. Vöge bemerkt worden ist, im Aufbau und auch im seelischen Ausdruck die mittelbyzantinische Koimesis. Es ist die Gegenüberstellung eines der schmerzlich bewegten Gesichter, die um das Sterbelager der Gottesmutter versammelt sind, mit dem Kopf des Laokoon versucht worden²³. Gewiß, die Antike ist hier gegenwärtig, aber sie ist es durch die Vermittlung der byzantinischen Form. Die „sogenannte Laokoonbraue“²⁴, die an dem in Vergleich zum Laokoon gezogenen Straßburger Apostelkopf festgestellt werden kann, tritt hier in einer besonderen Ausprägung auf, die an einer großen Anzahl von mittelbyzantinischen Denkmälern (so im Threnos von Nerez [Abb. 99] von 1164) zu sehen ist. Als Ausdrucksform für die pathetische Seelenbewegung und für den Schmerz ist sie von der mittelalterlichen abendländischen Monumentalskulptur ebenso wie von der Malerei des italienischen Dugento, der „Maniera greca“, übernommen worden. Der Johannes vom Westlettner des Naumburger Domes²⁵ hat sie ebenso wie der Straßburger Apostel und wie die großen italienischen Kruzifixe des 13. Jahrhunderts²⁶. Im Straßburger Marientod ist die byzantinische Form Grundlage der Bildkomposition; sie bestimmt zugleich auch die Einzelheiten der Bildgestaltung. Das Ganze des Straßburger Reliefs ist aber alles andere als im engen Sinn byzantinisch. Es war vorher die Rede davon, daß im Abendlande Vorgänge des Kunstschaffens, die in das Gebiet der byzantinischen Frage fallen, sich als fruchtbare Anregungen erweisen, auf Grund derer mit Hilfe der rezipierten byzantinischen Form dort selbständige schöpferische Neubildungen erfolgen. Der Straßburger Marientod ist eine solche Neubildung, die zu den schönsten ihrer Art gehört. Die Gestalt der Gottesmutter im Straßburger Relief entspricht nicht der Gottesmutter der byzantinischen Koimesis. Sie ist mit ihrem entschleierte[n] Haupt und der kontrapostischen Bewegung eher byzantinischen Gestalten wie der heiligen Anna im Mosaik der Geburt der Jungfrau Maria in Daphni verwandt²⁷, noch viel mehr aber der Maria aus der Gruppe der Heimsuchung am mittleren Portal der Westfassade von Reims²⁸. Das heißt, sie ist wahrscheinlich ebenfalls

im Zusammenhang mit unmittelbaren Studien nach antiken Originalen, die den Meistern des 13. Jahrhunderts zugänglich waren, entstanden. Die Kenntnis der byzantinischen Form muß bei diesen Studien eine nicht geringe Förderung bedeutet haben. Daß an den verdächtigen, zauberbeladenen Resten des alten Heidentums dieselben Züge wahrzunehmen waren, die man von den Elfenbeintafeln, den Miniaturen und den Goldschmiedearbeiten der byzantinischen Griechen her kannte, das muß mit dazu beigetragen haben, die Scheu vor den noch im Lande vorhandenen antiken Resten zu überwinden, ihren Wert zu erkennen und mit ihrer furchtlosen Nachahmung zu beginnen. Die auf diese Art wieder neu ans Licht gekommenen antiken Werke festzuhalten, dazu war das 13. Jahrhundert im ganzen noch nicht reif; sie sind, so wie sie zufällig gefunden worden waren, wieder verlorengegangen. Vorderhand war es genug, daß sie in Reims, Straßburg und Bamberg in einem glücklichen Augenblick ihr Licht verbreiten konnten.

In einer schöpferischen Umgestaltung, der die Meister des 13. Jahrhunderts sehr viel Eigenes zu geben gewußt haben, erscheinen im Straßburger Relief, im Gegensatz zu den stets in vollständiger körperlicher Erscheinung dargestellten byzantinischen Gestalten, die Apostel als „ein Kranz ausdrucksvoller Köpfe . . ., von denen man nicht weiß, wo ihre Körper wurzeln. Ihr Antlitz wächst blumenhaft gegen das Licht vor zu wunderbarer Beseelung des ganzen Vorgangs²⁹“. Die Eigenleistung des Straßburger Reliefs verkörpert sich aber in der seltsamen jungen Frau, die mit klagender Gebärde vor dem Sterbelager der Gottesmutter zu sehen ist³⁰. Ihre Haltung, die Art ihres Sitzens mit untergeschlagenem linken Bein, so daß die Sohle ihres linken Schuhs zu sehen ist, könnte von einem attischen Relief herkommen. Die Inbrunst ihrer Klage, ihr sich im Schmerz auflösendes Gesicht, ihr in wirren Locken herabfallendes Haar wirkt naiv-volkstümlich und romantisch zugleich, ergreifend wie namenlose Verszeilen aus „Des Knaben Wunderhorn“. Die älteren byzantinischen Darstellungen der Koimesis kennen keinerlei Gestalten vor dem Totenbett der Gottesmutter, die Figuren werden ausschließlich zu beiden Seiten und im Hintergrunde angebracht. Seit dem 13. Jahrhundert wird das Ganze in einer Anzahl von Darstellungen durch eine oder zwei Gestalten vermehrt, die im Vordergrund auftreten. Es handelt sich dabei um den Jephonias, der die Beisetzung der Gottesmutter stören und ihr Sterbelager umstoßen wollte, worauf ein mit einem Schwert bewaffneter Engel erschien, der dem Frevler, weil er den Leichnam der Gottesmutter angetastet hatte, beide Hände abschlug³¹. Im Zusammenhang mit dieser Darstellung steht, wie es scheint, der Jünger im Vordergrund des Marientodes auf der Miniatur des Bertholdmissale aus Weingarten³² (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts), der als eine Umdeutung des Jephonias gelten kann. Das kauernde Mädchen des Straßburger Reliefs hat mit der Jephoniasepisode nichts zu tun. Zu seiner Erklärung sind andere Legenden herangezogen worden, die nur im Abendlande verbildlicht worden sind. Es kann aber auch geltend gemacht werden, daß diese Gestalt aus kompositionellen Gründen angebracht worden ist, und zwar, weil es den Meistern des Reliefs an Bildkraft gefehlt hat, um das Ganze durch die seitlichen Figuren allein zusammenzuhalten. Es verstummt aber letztlich alle Analyse vor dem Wunder der Kunst, das in dieser Kauernenden beschlossen ist.

„Die Geschichte der byzantinischen Baukunst ist keineswegs eine Angelegenheit dritter Ordnung für uns Deutsche. Die Untersuchung der Denkmäler frühmittelalterlicher Baukunst in Deutschland . . . läßt uns immer deutlicher erkennen, welche Bedeutung die by-

zantinische Baukunst für die Entwicklung unseres Bauwesens gehabt hat. In mehreren Wellen hat sie, zumeist über Oberitalien, aber vielleicht auch noch auf anderen Wegen, die karolingische, die ottonische, die salische und die staufische Baukunst berührt und mehrfach gefördert . . . ihr gründliches Studium ist eine ernste Aufgabe der deutschen Kunstgeschichte des Mittelalters³³.“

Die reich entwickelte altchristlich-frühbyzantinische kirchliche Hausteinarchitektur der Ruinenstädte Syriens wurde um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von Vogüé für die Kunstgeschichte neu entdeckt und beschrieben, der hiermit zugleich eine neue, die Wurzeln der romanischen Baukunst des Abendlandes beleuchtende Erkenntnis anbahnte³⁴. Syrien hat „für jedes der drei großen Bauländer, Deutschland, Italien und Frankreich, eine Reihe von Urformen bereitgehalten, die von diesen aufgenommen und im romanischen Stil verarbeitet werden konnten³⁵“. Die Gliederung des Außenbaues der Apsiden in Sockel, mit Halbsäulen belegte Fensterwand und abschließendes Gesims, wie sie an der Kirche von Kalb-Luzeh (6. Jahrhundert) vorhanden ist, wirkte nach bis zu den Apsiden von Bamberg. Der romanische Rundbogenfries entstand aus Formen, wie sie in den Muschelnischen an den Dachgesimsen der Apsiden von Kalat-Siman zutage treten (zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts). Die Zweiturmfassade mit breiter Portalnische an Stelle des Atriums ist durch Turmanin (aus derselben Zeit, jetzt abgetragen und nur noch in der Aufnahme Vogüés erhalten) vertreten. Die doppelchörigen Grundrisse, die Motive der Zwerggalerie³⁶, der mit Halbsäulen belegten Pfeiler, der mehrteiligen Rundbogenfenster kommen aus dem christlichen Osten. Was das Innere der Kathedrale von Ani in Armenien (1010) einer mittelalterlichen Kirche des Abendlandes ähnlich macht, stammt von der gemeinsamen syrischen Grundlage. Ravenna, Mailand, die Gallia christiana haben seit dem 4. Jahrhundert den christlichen Hausteinbau vom Osten erhalten, seine Technik und seine Formen dem westeuropäischen Mittelalter weitergegeben³⁷. Der östliche Ursprung der Hallenkirche ist bereits im Vorhergehenden erörtert worden.

Die Vielgestaltigkeit der Bautypen, wie sie die altchristliche Architektur aufweist und die altbyzantinische Baukunst beibehält, hat lange im Abendlande nachgewirkt, so noch im 11. und 12. Jahrhundert in den kuppelgewölbten Kirchenräumen der Dordogne (Saint Front in Périgueux) und der Gruppe der rheinischen Bauten, in denen die Formen von Zentral- und Längsbau koordiniert werden (S. Maria im Kapitol in Köln³⁸). Der geltende mittelbyzantinische Bautypus der Kreuzkuppelkirche war dagegen zu sehr vom esoterischen Wesen des byzantinischen Kultus bestimmt, um vom Westen übernommen zu werden. Das mittelalterliche Abendland hat ihn sich nicht zu eigen machen können. In welcher Art dies dann später von seiten der Baumeister der italienischen Frührenaissance geschah, ist bereits dargelegt worden. Die mittelbyzantinische Architektur hat der Baukunst des abendländischen Mittelalters vor allem technisches Können vermittelt. Da sich in Byzanz in der mittleren Periode der Übergang vom Gliederbau zum Massenbau vollendete, hat sie für die Bauplastik, die in ihrem eigenen Gebiet immer spärlicher wurde, im Vergleich zur frühbyzantinischen Zeit eine geringere Menge an Vorbildern bieten können. Für den Schmuck der Kapitelle kamen im Abendlande eher Ornamente in Betracht, die byzantinischen Seidenstoffen, Goldschmiedearbeiten, Elfenbeintafeln und Miniaturen entlehnt werden konnten. Es hat auch Desiderius von Monte Cassino in der

Mitte des 11. Jahrhunderts vor allem byzantinische Goldschmiede und Mosaikenkünstler in Anspruch genommen. Ob er auch byzantinische Baumeister hat kommen lassen, wissen wir nicht. Die *operarii graeci* des Meinwerk von Paderborn waren solche oder deren italienische Schüler. Die Art ihrer Erwähnung zeigt, daß ihr besonderes Können sehr geschätzt wurde. Byzantinisch geschulte Kräfte aus Italien werden damals in allen größeren Kulturzentren gearbeitet haben. So ist auf der Reichenau ihre Anwesenheit deutlich zu spüren. Daß die Georgskirche von Oberzell, die das Haupt ihres Titelheiligen besaß, unsprünglich (890) als Nachbildung seiner Grabeskirche, der Georgskirche von Ortaköi in Kappadokien, entstanden sei, ist umstritten³⁹. Das Gewölbe ihrer Krypta zeigt Spuren der byzantinischen Form⁴⁰. Vor allem die Kunst der Wölbung wird sich im abendländischen Mittelalter noch lange an byzantinischen Reserven erneuert haben, auf die in anderem Sinne zu Beginn des 15. Jahrhunderts der Begründer der Baukunst der Renaissance, Brunelleschi, noch einmal zurückgriff.

Daß die Frage der Stilbildung bei Giotto in das Gebiet der byzantinischen Frage falle, darauf ist von allen Forschern hingewiesen worden, die auf Grund eingehenderer Kenntnis der byzantinischen Kunstgeschichte sein Werk betrachtet haben. Die allgemeine Kunstgeschichte hat sich indes bis jetzt diesen Gesichtspunkt nicht angeeignet⁴¹. Sie ist vielmehr bis heute auf dem Standpunkt von Fr. Rintelen stehengeblieben, der 1912 in seinem Giotto-Buch schrieb: „Mir scheint nicht, daß die vereinzelt Byzantinismen und die (höchst vage) ikonographische Übereinstimmung mit der byzantinischen Kunst . . . irgend etwas für einen dezidierten stilistischen Anschluß Giottos an die Byzantiner beweisen⁴².“ Es war aber bereits 1906 in seiner großen, das gesamte historische, ikonographische und stilkritische Material vereinigenden Publikation der Mosaiken der Kachrije-Djami in Konstantinopel Theodor Schmitt bei einem Vergleich des Marienlebens der Kachrije mit Giottos fast gleichzeitig entstandener Darstellung desselben Themas in der Arenakapelle in Padua zu nachstehendem Urteil gelangt: „Bei der Betrachtung der Fresken Giottos fällt die Übereinstimmung mit byzantinischen Vorbildern sowohl in der Anlage des ganzen Zyklus wie in der Ausgestaltung seiner einzelnen Szenen sofort ins Auge. Die Ikonographie der Fresken der Arenakapelle ist in so hohem Maße von östlichen Vorbildern abhängig, daß sie in einigen zweifelhaften Fällen uns eine Handhabe bieten kann zur Wiederherstellung der ikonographischen Tradition dieser Vorlagen. Doch hat es Giotto verstanden, in die alten Schläuche neuen Wein einzufüllen, und die alten Kompositionen erscheinen neu, weil sie von neuem Geiste durchdrungen sind⁴³.“ Auf Grund eigener Beobachtungen kann ich dieser Aussage Th. Schmitts nur in jeder Hinsicht zustimmen. Im Gegensatz zu der am Wesen der Sache vorbeigehenden Äußerung Rintelens erkennt Schmitt hier das wahre Verhältnis. Das Neue bei Giotto war die Orientierung inmitten der Wirklichkeit, wie sie seit der Mitte des 13. Jahrhunderts die Kunst des Abendlandes aus den Bindungen der mittelalterlichen Sakralkunst heraus – mit deren eigenen Mitteln – in zunehmendem Maße durchzuführen begann. Der Genius des Giotto äußert sich darin, daß er – und dies in einer Weise, die nicht aufhören wird, alle, die vor sein Werk treten, zu ergreifen, solange es der Kulturwelt Europas erhalten bleibt – verstanden hat, dieser Wirklichkeit im höchsten Sinne volkstümlich-italienische Züge zu geben. Die Wandmalereien der Arenakapelle (von denen hier allein die Rede sein soll) können „eine Vision Italiens“ genannt werden⁴⁴. Um sie zu verwirklichen, hat

Giotto Elemente der Form benötigt. Er mußte sie sich aneignen aus dem Vorrat an Bildgestaltung, der zu Ende des 13. Jahrhunderts erreichbar war. Eine Kunstforschung, die das byzantinische Element bei Giotto für unbeachtlich hält, glaubt sich darin einig zu sein, daß der Meister die Grundlagen seiner Stilbildung in Rom erworben habe. Es heißt in diesem Zusammenhang: „Mit einer nahezu lückenlos durch die Zeiten der Spätantike sowie des frühen und hohen Mittelalters hinschreitenden Folge baugebundener Malerei bietet Rom der Forschung ein Schauspiel, das sich an keinem Ort unseres Kulturkreises wiederholt . . . Im Rom des späten Dugento . . . werden . . . die darstellungstechnischen Voraussetzungen einer neuen Bildgesinnung erarbeitet. Diese Voraussetzungen ermöglichen das Werk Giottos, der das römische Erbe nach Florenz übertrug⁴⁵.“ Ein solcher Satz verlangt immerhin einige Revision. Zunächst: Die an sich mächtige Sakralkunst Roms ist vom 4. bis zum 13. Jahrhundert alles andere als einheitlich. Die römischen Denkmäler bieten keine lückenlose Folge; sie sind nicht homogen. Es ist im Gegenteil im Laufe der Jahrhunderte als Folge von Einbrüchen sehr verschiedener Kunstformen eine weitgehende Verschiedenheit zwischen den einzelnen römischen mittelalterlichen Denkmälergruppen festzustellen, die sich, was ihren Stil betrifft, gegensätzlich gegenüberstehen. Auch bewegt sich die Entwicklung der Ikonographie hier auf keiner einheitlichen Linie. Einheitlich dagegen, dem heterogenen Rom gegenüber, ist seit der Zeit der Spätantike Byzanz. Tatsächlich war es Byzanz, das während seiner tausendjährigen Dauer eine „nahezu lückenlos“ sich darstellende Entwicklung der Monumentalmalerei, der Tafelmalerei und der Miniatur seit der Spätantike besaß, deren Wesen sich anzueignen Rom in wiederholten Rezeptionen bemüht gewesen ist. Von Byzanz her empfängt Rom, zusammen mit dem übrigen Italien, im Dugento, der Zeit der *Maniera greca*⁴⁶, entscheidende Anregung, und der größte römische Meister der Zeit, Pietro Cavallini, der ältere Zeitgenosse des Giotto, entwickelt „die darstellungstechnischen Voraussetzungen einer neuen Bildgesinnung“ aus byzantinischen Vorbildern. Davon legen seine Mosaiken in S. Maria in Trastevere ebenso ein eindeutiges Zeugnis ab wie sein Jüngstes Gericht in S. Cecilia in Trastevere (zwischen 1291 und 1293 entstanden), das in wesentlichen Zügen (Deesis, Hetimasie, Chöre der Seligen, Kreuznimbus und byzantinischer Typus des Weltenrichters) auf die mittelbyzantinische Gerichtsdarstellung zurückgeht, so wie wir sie aus der Miniatur des Paris. gr. 74, dem Mosaik im Dom von Torcello und den Fresken der Neredicakirche bei Nowgorod kennen.

Das Verdienst, als erster auf die Bedeutung Cavallinis hingewiesen zu haben, gebührt, nach der Aufdeckung der Fresken in S. Cecilia durch F. Hermanin (1901), Joseph Wilpert (1917). „Tatsache ist, daß Cavallini zuerst in umfassendem Maße und mit großem Erfolg das Studium der Natur wie auch der von der Antike überlieferten Denkmäler in den Bereich seiner Tätigkeit gezogen hat“⁴⁷. Gleichzeitig mit Wilpert kam Joseph Garber bei seinen dem frühchristlichen Gemäldezyklus der Paulsbasilika in Rom geltenden Untersuchungen zu dem Resultat, daß Cavallini bei der Neubemalung der Hochwände des Mittelschiffs der Paulskirche (1270–1279) die Reste des an ihnen vorhandenen frühchristlichen Zyklus als Vorlage benutzt habe und daß sich aus diesem Nachbilden der altchristlichen Formen Cavallinis Stil und die neue italienische Monumentalmalerei um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert erkläre. Den Monumentalstil Giottos will Garber aus den Eindrücken erklären, die Giotto in Rom empfangen habe, als er dort die

frühchristlichen Monumentalgemälde und das Werk Cavallinis vorfand, wobei „die naturalistischen Errungenschaften der französischen Gotik“ bei Giotto als weitere Komponente hinzugetreten seien. Nach Garber steht die lokal-römische Malerschule in der zweiten Hälfte des Dugento „anfänglich noch sehr stark unter dem Einfluß der byzantinischen Kunst“, während sie gegen Ende des Jahrhunderts, „von der Antike neu belebt, denselben überwindet“. Als Hauptexponent für diesen Prozeß stelle sich für unsere Kenntnis Cavallini dar, auf dessen Errungenschaften Giotto fuße⁴⁸. Die bestimmende byzantinische Komponente bei Cavallini selbst wird von Wilpert ebenso wie von Garber übersehen.

Um die Bedeutung von Rom für Giotto auf das richtige Maß zu bringen, wird man zu sagen haben, daß er – außer in Ravenna, wo er sich aufgehalten hat – einen Eindruck vom Wesen der monumentalen Wandmalerei in dem Italien seiner Zeit gewiß vor allem in Rom empfangen konnte. Die Kunst Cavallinis blieb indes ein groß geartetes Archaisieren, da die sakralen Bindungen, die Rom seinem Schaffen auferlegte, den Durchbruch des Volkstümlichen verhinderten. Hierfür war vielmehr Florenz der Boden. Die klassische Form, für die das 13. Jahrhundert ein frühes Interesse gezeigt hat (von dem die Antikensammlung Friedrichs II. in Lucera ebenso Zeugnis ablegt wie der Libro della Composizione des Ser Ristoro d'Arezzo von 1282)⁴⁹, setzt sich im Werke Cavallinis ebensowenig durch wie in dem des Nicolo Pisano. Dagegen bot sich Giotto für das, was er in der Arenakapelle zu schaffen hatte, für das Marienleben und für die christologischen Szenen, als reale Grundlage die einheitlich entwickelte, in bestimmten, formal hochwertigen Typen vorliegende Fassung der einzelnen Themen unmittelbar in byzantinischen Bilderhandschriften und Tafelbildern dar, an denen es im Italien des 13. Jahrhunderts keinen Mangel gab. Die Opera del Duomo in Florenz bewahrt bis jetzt zwei die Darstellung der zwölf Festbilder aufweisende Mosaikikonen, die sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in Florenz befinden, aus dem Besitz der Nicoletta da Grionibus, deren Gemahl diese Ikonen (nach Gori, Thesaurus veterum diptychorum) von Johannes VI. Kantakuzenos (Kaiser 1347–1354) als Geschenk erhalten hatte. Es ist die besondere Befähigung Giottos gewesen, die Stilgesetze der Komposition, auf Grund derer die Byzantiner ihre ikonographischen Themen im Bildfeld entwickelten, wie kein anderer unter seinen italienischen Zeitgenossen sinngemäß zu verstehen und sie für die italienische Monumentalmalerei ihrem formalen Sinn nach nutzbar zu machen. Wie Giotto hierbei die ideale, von der Antike herkommende Bildkomposition, die er den byzantinischen Vorlagen entnahm, mit seiner Beobachtung des ihn umgebenden realen Lebens in Einklang zu bringen gewußt hat, darin zeigt sich die ganze Größe seines für Zeitgenossen und Nachwelt gleich wunderbaren Genies⁵⁰.

Das Marienleben der Arenakapelle in Padua geht, wie schon Th. Schmitt erkannt hat, in allen Bildern auf byzantinische Vorlagen zurück, wobei Giotto wahrscheinlich mehrere byzantinische Handschriften benutzt hat. Von den erhaltenen Darstellungen des Marienlebens aus dem byzantinischen Kunstkreise ist die umfangreichste und zugleich diejenige, der die Wandmalereien Giottos in Padua am nächsten kommen und mit der sie sich stellenweise decken, der Mosaikenzklus in den beiden Vorhallen der Kachrije Djami in Konstantinopel, der zwischen 1310 und 1320 entstanden ist⁵¹. Die Mosaiken der Kachrije (Abb. 122, 124, 125) sind ein Hauptwerk der palaiologischen Renaissance, in der die

liturgische Strenge des mittelbyzantinischen Stils gemildert wird durch Zurückgreifen auf alte, hellenistisch inspirierte Vorlagen. Die Stilbildung der palaiologischen Renaissance ist ein Prozeß, der sich ausschließlich innerhalb der byzantinischen Kunst ohne irgendwelche Beeinflussung von außen her vollzieht und dessen Ergebnisse eine Gestalt annehmen, die jenseits aller übrigen zeitgenössischen Kunst liegt. Die Ansätze zu dieser letzten Evolution der byzantinischen Kunst entstanden in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Reiche von Nikäa und sind in den Wandmalereien von Bojana bei Sofia (1259) erkennbar, die einen Reflex der Schule von Nikäa darstellen. Eine byzantinische Bilderhandschrift des Marienlebens, deren Miniaturen den Vorlagen der Meister der Kachrijemosaiken entsprachen, ist von Giotto für das Marienleben der Arenakapelle benutzt worden.

Das erste von Giotto's Marienbildern in der Arenakapelle, die Zurückweisung des Opfers des Joachim⁵², läßt schon durch ein äußeres Merkmal (die von den Priestern getragenen kleinen zylindrischen Mützen, wie sie auch die Priester in den Kachrijemosaiken haben) die Nachbildung einer byzantinischen Vorlage erkennen. Das zweite Bild, in dem Joachim zu seinen Hirten (Abb. 122a) kommt⁵³, deckt sich mit der entsprechenden Darstellung in der Kachrije, ist mit ihr identisch. Das Mosaik der Kachrije zeigt eine mit den Mitteln der hellenistischen Malerei reich entwickelte waldige Landschaft, in der Joachim mit kummervoller Gebärde schlafend dargestellt ist (eine Figur, die übereinstimmend von Giotto in „Joachims Traum“⁵⁴ verwendet wird). Vor Joachim stehen die beiden Hirten, in derselben Art wie bei Giotto einander zugewandt. In der Begegnung an der Goldenen Pforte⁵⁵ entsprechen die beiden sich umarmenden Hauptfiguren dem Mosaik in der Kachrije. Die hier im Torbogen erscheinenden Frauen zeigen einen Realismus, der bei den schlanken Figuren rechts an die Art des Psalters des h. Ludwig erinnert, während die hell gekleidete, einen Überwurf tragende Gestalt und die verhüllt neben ihr in dunkler Gewandung stehende charakteristische Erfindungen Giottos sind, die er, zusammen mit den anderen, zur realistischen Bereicherung der byzantinischen Komposition zu verwenden weiß. In derselben Art ist die auf byzantinischer Grundlage (Abb. 122c) entwickelte Darstellung der auf das wunderbare Erblühen des Stabes wartenden Menge von Giotto volkstümlich bereichert⁵⁶.

Von den christologischen Szenen geben den entsprechenden byzantinischen Bildtypus übereinstimmend wieder die Geburt Christi⁵⁷ (mit der liegenden Gottesmutter, dem abseits sitzenden Joseph und den beiden zum Erzengel aufblickenden Hirten), die Taufe Christi⁵⁸ und die Auferweckung des Lazarus⁵⁹, die hier mit allen Einzelheiten der mittelbyzantinischen Darstellung gegeben wird, im figurenreichen sogenannten kappadokischen Typus⁶⁰, wie er an die Stelle des altchristlichen Schemas tritt, in dem nur zwei Gestalten, Christus und der mumienartig in einem Aediculum stehende Lazarus, zu sehen sind. Die byzantinische Grundlage der Komposition ist mit Sicherheit zu erkennen in der Anbetung der Könige⁶¹, der Darstellung im Tempel⁶², der Szene des zwölfjährigen Jesus im Tempel⁶³ (der Miniatur im Paris. gr. 510 entsprechend), dem Einzug in Jerusalem⁶⁴, der Fußwaschung⁶⁵ (Mosaik Hosios Lukas) und der Beweinung Christi⁶⁶. Die Komposition der Beweinung, das am meisten entwickelte unter allen Bildern der Arenakapelle und in der die von Giotto zu Raffael führende Linie der Entwicklung deutlich zu spüren ist, wird um das zentrale Motiv des byzantinischen Threnos entwickelt, so wie er im

Fresko von Nerez vorliegt (1164) und sich auch auf russischen Ikonen wiederholt⁶⁷. Von byzantinischen Vorbildern kommt in der Arenakapelle auch die Verbindung der Darstellung der Aussendung des Erzengels Gabriel mit der Verkündigung an der Triumphbogenwand her. Die Verbindung dieser beiden Szenen ist in byzantinischen Miniaturen des 12. Jahrhunderts (Vatic. graec. 1162, fol. 113 v., Stornajolo, Taf. 48) nachweisbar. Emanuel Zane, der bedeutendste Vertreter der Tafelmalerei der italo-byzantinischen Schule im 17. Jahrhundert, bringt in gleichem Zusammenhang auf seiner schönen Verkündigungstafel von 1640 im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin das „Vorspiel im Himmel“ im oberen Teil des Bildfeldes⁶⁸.

Für die Bilder der Arenakapelle hat Giotto in den christologischen Szenen hauptsächlich mittelbyzantinische, im Marienleben dagegen spätbyzantinische Vorlagen benutzt. Die Begegnung Joachims mit den Hirten kommt in den älteren byzantinischen Zyklen des Marienlebens nicht vor und ist zum erstenmal aus der Kachrije Djami bekannt⁶⁹. In einer Predigt des Nikephoras Gregoras (1295–1359) wird das Gespräch des Joachim mit den Hirten erwähnt; diese fragen ihren Herrn aus und trösten ihn, indem sie auf die späte Vaterschaft des Abraham verweisen. Die Verwendung spätbyzantinischer Vorlagen für das Marienleben schließt nicht einzelne Züge aus, die noch aus der mittelbyzantinischen Fassung stammen. So hat Th. Schmitt bemerkt, daß dem Hauptmotiv des das Opfer des Joachim darstellenden Bildes der Arenakapelle eine Darstellung der Erscheinung des Engels vor Joachim, wie sie im Marienleben von Daphni zu sehen ist (um 1100), zugrunde liegt. Zusammenfassend wird man sagen können, daß zur Stilbildung der Wandbilder Giottos in der Arenakapelle in Padua (1305) vier Faktoren beigetragen haben: 1. die neue Wirklichkeitsdarstellung, im Norden von der Hochgotik geschaffen (Südportal von Chartres, Nordportal der Notre Dame in Paris, Psalter des h. Ludwig, Lettnerreliefs und Stifterfiguren in Naumburg, Reiter im Dom zu Bamberg), der Giotto volkstümlich-italienische Gestalt gab; 2. die Vorstellung von den allgemeinen Möglichkeiten der monumentalen Wandmalerei, die Giotto in Rom an sehr verschieden gearteten Denkmälern (beispielsweise: den zum Teil von Cavallini erneuerten altchristlichen, hellenistisch inspirierten Wandmalereien von S. Paolo fuori le mura und den Mosaiken hieratisch-orientalischer Prägung von S. Cosma e Damiano) gewinnen konnte; 3. mittel- und spätbyzantinische Fassungen der christologischen Themen und des Marienlebens, die er sich stellenweise in einigen Bildern ganz aneignete, während er in anderen um ihren Kern eine realistisch-volkstümliche Umgebung entwickelte; 4. Eigenschöpfungen Giottos im Gebiet der monumentalen Bildkomposition, deren Motive in anderen Kunstkreisen nicht nachweisbar sind und in denen er, wie überall, über die Wirklichkeit der Dinge eine ideale Form auszubreiten weiß. Mit dem, was Jakob Burckhardt über Giotto im Cicerone sagt: „Überall sind die Kausalitäten höher und geistiger gegriffen als bei vielen der Größten unter allen, die nach ihm kamen“, hat er den überragenden schöpferischen Genius kennzeichnen wollen. Neben dessen Eigenkraft steht im Werk Giottos die Tradition der klassischen Antike. Sie ist es, die den aus dem Volk von Florenz kommenden Meister höher und geistiger zu greifen gelehrt hat. Ohne sie wäre Giotto nicht geworden, was er ist. Durch Byzanz ist sie ihm vermittelt worden. Die byzantinischen Fassungen der ikonographischen Themen, wie sie im Trecento noch mehrfach wahrnehmbar bleiben, verschwinden aus der italienischen Monumentalmalerei

zu Beginn des Quattrocento. Es dürfen aber auch hier nicht die formalen Analogien übersehen werden, die zwischen den Gestaltungen Masaccios und den großen christologischen Szenen unter den zuerst von G. F. Waagen nach ihrem Wert beurteilten Miniaturen des Paris gr. 510 (um 880) bestehen und von denen bereits früher die Rede war. Im Werk Masaccios ist die antike Form integriert, die in Byzanz erhalten blieb und von dort in die werdende italienische Renaissancekunst einging. Die Protorenaissance der „Kaiserlichen Kunst“ in Süditalien, Nicolo Pisano, der unmittelbar nach antiken Resten zu arbeiten bemüht war, Cavallini, für den die Reste der altchristlichen Wandmalerei der Paulskirche Vorbild waren, haben die Form ebensowenig auf die Dauer zu fassen vermocht wie die nach römischen Gewandfiguren arbeitenden Meister von Reims. Die europäische Kunst der neueren Zeit verdankt sie der Tradition von Byzanz, die im Westen lebendig fortwirkte in einer Zeit, wo das byzantinische Reich bereits im Untergehen war, und die dort auch das bleibende Verständnis für die Quelle aller Form, für das klassische Altertum selbst, begründet hat.

ANMERKUNGEN

Erstes Kapitel

¹ *Sirarpie Der Nersessian*, La legende d'Abgar d'après un rouleau illustré de la bibliothèque Pierpont Morgan à New York, Berichtband des IV. Intern. Kongresses für byzantin. Forschung (Sofia, 1934), herausgegeben von B. D. Filov, *Izvestija na Blgarskija Archeologičeski Institut*, Bd. 10, 1936, S. 98–106; *André Grabar*, La Sainte Face de Laon, Le Mandylion dans l'art orthodoxe, Prag 1931; *Ernst von Dobschütz*, Christusbilder, Untersuchungen zur Christuslegende, Leipzig 1899; *Joseph Sauer*, Die ältesten Christusbilder, Berlin 1929 (Wasmuths Kunsthfte, 7); *Guillaume de Jerphanion*, La voix des monuments, Rom, Paris 1938; *Friedrich Gerke*, Christus in der spätantiken Plastik, Berlin 1940; *Carlo Cecchelli*, Rapporti fra il Santo volto della Sindone e l'iconografia bizantina, Turin (o. J.); *Ph. Schweinfurth*, Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. und Byzanz, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. X, 1942, S. 42–66. Das Bild von Edessa hatte Christus selbst dem König Abgar zusammen mit einem eigenhändigen Brief gesandt. 544 n. Chr., während die Perser Edessa belagerten, wurde es in einer Nische über dem Stadttor, zusammen mit einer ewig brennenden Lampe, vermauert wiedergefunden und rettete die Stadt von den Persern. Am 16. August 944 n. Chr. wurde zur Zeit der Regierung des Konstantin Porphyrogenetos das Abgarbild endgültig nach Konstantinopel gebracht. Der Tag der Überführung wurde seitdem als Festtag in den Kalender der griechischen Kirche aufgenommen und Symeon Metaphrastes fügte die Legende des Abgarbildes entsprechend in sein hagiographisches Werk ein. Das Abgarbild lag in zwei Fassungen vor, denn das Original, das „Bild auf dem Tuch“ („Mandilion“) hatte sich auf dem Wege von Jerusalem nach Edessa in Hierapolis in wunderbarer Weise auf einem Ziegelstein vervielfältigt („Keramidion“). „Das Bild auf dem Ziegelstein“ („Keramidion“) wurde 968 n. Chr. aus Hierapolis von Nikephoros Phokas nach Konstantinopel gebracht. Das Kamulianabild war bereits 574 n. Chr. aus Kappadokien nach Konstantinopel gebracht worden. Es war dort das Palladium des Heeres unter Maurikios und unter Heraklios. Es soll während des Bildersturmes zerstört worden sein. Das Mandilion wurde 1204 von den Kreuzfahrern geraubt (ein Abgarbild wird in Rom in S. Silvestro in Capite, ein anderes in Genua gezeigt). Das Lukasbild der Gottesmutter, das die Kaiserin Pulcheria in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts nach Konstantinopel gebracht hatte, war dort tausend Jahre lang als „Hodigitria“ eines der größten Heiligtümer der Stadt; 1453 wurde es von den Türken bei der Teilung der Beute zerschlagen. Im Abendlande hatte die Kunde von dem in dem Acheiropoietos gegebenen „wahren Bilde“ Christi, der *vera icon*, sich zur Veronikalegende verdichtet, indem eine heilige Frau den Namen des „wahren Bildes“ annahm, während ihre Legende wiederum die Darstellung durch die Hinzufügung der Dornenkrone und des Ausdrucks des Leidens veränderte. Im Gegensatz zu dem Bilde der abendländischen Veronikalegende hatte sich der Acheiropoietos des Ostens nicht im Zusammenhang mit der Passion offenbart. Er zeigt daher nie die Leidenszüge und trägt keine Dornenkrone. A. Grabar ersieht einen Zusammenhang zwischen dem maskenhaften Bildtypus des Archeiopoietos und dem antiken Gorgoneion.

² Die kappadokischen Höhlenklöster (*Guillaume de Jerphanion*, Les églises rupestres de Cappadoce, Une nouvelle province de l'art byzantin, Paris 1925 ff. Mehrere Text- und Tafelbände; ders., La voix des monuments. Nouvelle série, Rom u. Paris 1938, S. 185 ff.: La chronologie des peintures de Cappadoce) gehen auf die Zeit Basilio des Großen zurück. Die erkennbaren Denkmäler beginnen mit dem 8. Jahrhundert. Die Zeit vom 10. bis 11. Jahrhundert ist der Höhepunkt im Leben der Klöster in der mittelbyzantinischen Periode. Die Datierung der Zyklen der Wandmalerei erfolgt auf Grund von Inschriften, die das Datum ihrer Beendigung nennen (meist nur den Tag und den Monat, ohne das Jahr; doch werden zuweilen die regierenden Kaiser und Patriarchen genannt) und auf Grund von Graffiti, die Akkla-

mationen enthalten, welche bei der Gelegenheit von Kaiserbesuchen angebracht worden sind. Weitere Anhaltspunkte ergeben sich aus dem paläographischen Charakter der die Darstellungen begleitenden erklärenden Inschriften und aus dem stilistischen Befund. Toqale II ist in diesem Zusammenhange mit Sicherheit in die Zeit von der Mitte des 10. bis zum beginnenden 11. Jahrhundert zu datieren. In der Byzantinischen Zeitschrift, Bd. 35, 1935, Bd. 36, 1936, und Bd. 37, 1937, ist von E. Weigand ein Versuch unternommen worden, die für den gesamten Aufbau der Geschichte der mittelbyzantinischen Malerei wesentliche bisherige Datierung der kappadokischen Wandmalereien umzustößen und u. a. Toqale II als ein unbedeutendes Spätwerk zu bezeichnen. Dieser Versuch E. Weigands ist völlig abwegig und ein unerfreuliches Beispiel dafür, wie byzantinische Denkmäler nicht behandelt werden dürfen. Vgl. Berichtband des VI. Kongresses für Archäologie, Berlin 1940, S. 604—606; zu dem dort Mitgeteilten verweise ich noch auf eine Darstellung der Dornenkrone im Kreuzwege auf einem byzantinischen Goldemail der Staurrothek von Gran (12. Jahrhundert, Bréhier, *Sculpture et arts mineurs byzantins*, Taf. LXVII, u. Salles-Volbach-Duthuit, *Art byzantin*, Taf. 66). Außerdem Byzantion, Bd. XIV, 1939, S. 95—113, wo über die Tischgabeln auf mittelbyzantinischen Darstellungen Auskunft gegeben wird.

³ *Albert Boeckler*, Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III., Berlin 1933.

⁴ Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß. Herausgegeben von Ernst Heidrich, Berlin 1908, S. 223.

^{5 6 7} Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar, 1814—1815 („Heidelberg“). Die Urteile Goethes über die byzantinische Kunst zusammengestellt in *Schweinsfurth*, Goethe und Seroux d’Agincourt, *Revue de littérature comparée*, Paris 1932, Bd. XII, S. 623—630.

⁸ *Wilhelm Vöge*, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Straßburg 1894, S. 19.

⁹ *Vöge*, l. c. S. 108, 109.

¹⁰ *Vöge*, l. c. S. 140, Abb. 38.

¹¹ *Henri Focillon* u. *Pierre Devino*y, *Peintures romanes des églises de France*, Paris 1938.

¹² *Godehart Schäfer*, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855, S. 81, 82. Von den *schedulae diversarum artium* im Abendlande, die erhalten geblieben sind, enthalten Theophilus presbyter, Heraclis und Cennini (herausgegeben von Albert Ilg in Wiener Quellenschriften zur Kunstgeschichte 1874, 1873 und 1888) Elemente des byzantinischen Kanons.

¹³ *Auguste Choisy*, *Vitruve*, Paris 1909, 1. Bd., S. 318—320.

¹⁴ Goethe zum Kanon: „Denn wenn wir sie [die „Byzantinische Schule“] früher nicht mit Unrecht mumi-sirt genannt haben, so wollen wir bedenken, daß bei ausgehöhlten Körpern, bei vertrockneten und verharzten Muskeln, dennoch die Gestalt des Gebeins ihr Recht behauptete.“ Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar, 1814 und 1815 („Heidelberg“). Über Abweichungen vom Kanon in der Praxis der antiken Skulptur: *Hermann Klaatsch*, *Der Werdegang der Menschheit und die Entstehung der Kultur*, Berlin (1920), S. 145, nach C. Hasse.

¹⁵ Akademie Venedig R 343.

¹⁶ C. A. 358, nach Leonardo, Tagebücher und Aufzeichnungen, herausgegeben von Th. Lücken, Berlin 1940, S. 125.

¹⁷ Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß, herausgegeben von Ernst Heidrich, Berlin 1908, S. 319, 320.

¹⁸ *Alexander Frh. von Reitzenstein*, Romanische Wandmalereien in Frauenchiemsee, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Neue Folge, Bd. IX, 1932, S. 230, 232.

¹⁹ *André Grabar*, *L’empereur dan l’art byzantin*, Paris 1936, S. 15, 16. Eine Nachbildung der Stephanskronen im Museo Cristiano des Vatikans. In seinem Bericht über den Prozeß von Warren Hastings erwähnt Macaulay, daß in der Westminsterhalle in London, in der die Verhandlungen vor einem großen Auditorium stattfanden, die Bänke der Lords mit rotem, die der Commons mit grünem Stoff bezogen waren. In den Stadtkirchen von Riga, Dom und S. Peter, waren 1926 noch zu sehen das mit rotem Stoff ausgeschlagene, von geschnitzten Kriegerfiguren in römischer Tracht flankierte Kirchengestühl des Rates (der 1226 zuerst erwähnt wird und 1889 unter Alexander III. aufgehoben wurde) und das grün ausgeschlagene Gestühl der Gilden als der Stände Rigas. Während des zwanzigjährigen Bestehens von Riga als Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte Kaiser Maximilian II. 1576 die Privilegien der Stadt bestätigt und ihr das Recht erteilt, mit rotem Wachs zu siegeln.

Zweites Kapitel

¹ *Jacob Burckhardt*, Vorträge 1844—1887, herausgegeben von Emil Dürr, 4. Aufl., Basel 1919, S. 276 bis 299, Byzanz im X. Jahrhundert; *Ferdinand Gregorovius*, Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter, Stuttgart 1889; *Carl Hopf*, Geschichte Griechenlands vom Beginne des Mittelalters bis auf die neuere Zeit; *Ersch u. Gruber*, Allgemeine Enzyklopädie der Wissensch. u. Künste, Bd. 85—86; *Leopold von Ranke*, Weltgeschichte, 6. Teil, 2. Abt., 1885; *Karl Krumbacher*, Geschichte der byzantinischen Literatur, 2. Aufl., 1897; *I. B. Bury*, Late Roman Empire, Encyclopaedia Britannica, 14. Aufl., 1929, Bd. 19, S. 432—445; *A. A. Vasiliev*, Histoire de l'empire byzantin, 324—1453, Paris 1932; *Georg Ostrogorsky*, Geschichte des byzantinischen Staates, München 1940; *H. Menges*, Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus, Münster 1938; *E. Renauld*, Michel Psellos, Chronique ou histoire d'un siècle de Byzance, 967—1077, Paris 1926; *Otto Kiefer*, Kaiser und Kaiserinnen von Byzanz, Berlin 1937; *C. Zenghelis*, Des armes à feu des Byzantins, Berichtband des III. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Athen 1930), herausgegeben von A. Orlandos, Athen 1932, S. 205—206; *Charles Diehl*, Manuel d'art byzantin, 2. Aufl., Paris 1925, 1926; *O. M. Dalton*, Byzantine Art and Archeology, Oxford 1911; ders. East Christian Art, Oxford 1925; *O. Wulff*, Altchristliche und byzantinische Kunst, Wildpark-Potsdam (1914, m. Nachtr.).

² *Quod contra decus Romani nominis non Athenienses, tot cladibus extinctos. sed colluviem illam nationum comitate nimia coluisset.* Tacit. Annal. II, 55.

³ In seinen Fresken in der Chorkapelle von S. Francesco in Arezzo hat Piero della Francesca um 1460 die Geschichte des h. Kreuzes zur Darstellung gebracht. Er gab dabei dem Heraklios die Züge Johannes VIII. Palaiologos, den er als Schüler Domenico Venezianos in Florenz dort 1439 gesehen haben kann, und zu dessen Porträt auch die Medaille Pisanellos vorlag. Abb. der Fresken in Arezzo in *Hans Graber*, Piero della Francesca, Basel 1922, Taf. 14—43.

⁴ *Charles Diehl*, L'Afrique byzantine, S. 574.

⁵ *Th. Uspenski*, Istorija vizantiskoi imperii, Petersburg 1912.

⁶ Der Threnos des Michael Akominatos Choniates (c. 1138—1222) nach cod. gr. 963 der Pariser Nationalbibliothek zuerst veröffentlicht von *J. Fr. Boissonade*, Anecdota graeca, Bd. 5, Paris 1833, dann von *Adolf Ellisen*, Michael Akominatos von Chonä, Erzbischof von Athen, Göttingen 1846 (mit Übers.) und von *Spiridon Lambros*, Michael Akominatu tu Choniatu ta sozomena, Athen 1879—1880. Die Übersetzung nach *F. Gregorovius*, Gesch. d. Stadt Athen im Mittelalter, Stuttgart 1889, I. Bd., S. 243—244. *G. Stadtmüller*, Michael Choniates, Metropolit von Athen; Orientalia Christiana, vol. XXXIII, 1934, S. 176—324.

⁷ Ein Gegenbeispiel zu der Ankunft des Michael Choniates in Athen ist der Besuch des Rhetors Dion Chrysostomos um 100 n. Chr. in Olbia. Das „glückliche“ Olbia hatte sich aus einer Fischereistation auf der Insel Berezan in der Dnieprmündung zu einer der schönsten Städte der ionischen Kolonisation des Nordufers des Schwarzen Meeres entwickelt. In der Mitte des 5. Jahrhunderts besuchte Herodot Olbia. Hellenisierte skythische Große hielten sich als Gastfreunde unter ihren Bürgern auf. Der Historiker Poseidonios Olbiopolites, den Suidas erwähnt, und der Kyniker Bion der Borystheneite, der in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. lebte und der noch für die horazischen Satiren vorbildlich war, haben hier ihre Heimat gehabt. Die Blüte von Olbia fällt in das 6. bis 3. Jahrhundert v. Chr. Später wurde die Stadt von den Sarmaten bedrängt und um 50 v. Chr. von den von Westen herandrängenden Geten zerstört. Was sich in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten auf den Trümmern des alten Olbia erhob, um noch bis zum großen Goteneinfall des 3. Jahrhunderts an alter Stelle auszudauern, war nur ein Schatten des Gewesenen. Dion Chrysostomos fand die Mauern zerstört, Sprache, Sitten und Kleider der Bewohner barbarisiert. Die Beziehungen zur Kulturwelt waren gänzlich unterbrochen, die Belästigung durch die umwohnenden halbwildn Stämme unaufhörlich. Trotzdem wußte man hier, auf den Trümmern des einstmaligen „glücklichen“ Olbia, noch immer um Homer und Platon. Ihn, Dion, habe wohl Achilleus von den Inseln der Seligen gesandt! Auf ihre Bitte mußte Dion ihnen auf dem Marktplatz eine Rede über den Bau des Kosmos halten (*M. Ebert*, Südrußland im Altertum, Bonn u. Leipzig 1921).

⁸ ⁹ *J. B. Bury*, l. c. S. 439. *Venance Grumel*, La genèse du schisme photien. Studi Bizantini e Neoellenici, Bd. V, Rom 1939, S. 177—185; *Oscar Halecki*, La Papauté et Byzance au temps du grand schisme d'Occident, ibid. S. 185—187. *Louis Bréhier*, Le schisme oriental du XIe siècle, Paris 1899.

- ¹⁰ Jakob Burckhardt, l. c. S. 299. „Der allgemeine Regulator der Dinge ist die Gefahr“, *ibid.* S. 283.
- ¹¹ Jakob Burckhardt, l. c. 278.
- ¹² Jakob Burckhardt, l. c. S. 279.
- ¹³ Jakob Burckhardt, l. c. S. 276, 281. Mit diesen Sätzen, die er am 9. November 1886 in seiner „Byzanz im 10. Jahrhundert“ betitelten akademischen Vorlesung in Basel vortrug, hat Jakob Burckhardt seinerseits dazu beigetragen, gegenüber einem herrschenden Vorurteil das auf den tatsächlichen Leistungen beruhende Bild der byzantinischen Welt neu zu begründen, mit dessen Herausarbeitung die heutige Forschung beschäftigt ist. Das wesentlich ungünstigere Urteil über den „Byzantinismus“, das sich im zehnten Abschnitt seines Buches über die Zeit Konstantins des Großen findet (1853), hat Burckhardt bei der Durchsicht der zweiten Auflage 1880 bestehen lassen. Im Cicerone wird S. Lorenzo in Mailand als „eines der schönsten und einflußreichsten Bauwerke Italiens“ bezeichnet und auf die Aufnahmen dieser Kirche durch Giuliano da Sangallo und ihre Nachbildung in den Zentralbaustudien Leonardo da Vincis hingewiesen, doch bleibt die Bedeutung des Bautypus der byzantinischen Kreuzkuppelkirche, von dem Mailand in dem letzthin von Gino Chierici neu erforschten Bau von S. Satiro ein bemerkenswertes, sehr frühes Denkmal besitzt (von 879), unerwähnt. (Vgl. auch S. 45–47.)
- ¹⁴ Die griechische Form ist „nicht die Wirkung eines Entwicklungsgesetzes, sondern eines einmaligen geschichtlichen Ereignisses“ (*Heinrich Schäfer*, Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei, und ihre Verwandtschaft mit denen der Flachbildnerei, Leipzig 1923, S. 19). Das griechische „Wunder“ entstand nicht durch Deszendenz. In ihm, das „Natur“ ist, war wirksam ein „neuer Vorstoß des Weltgrundes, eine Schleusenöffnung, durch die qualitativ neue psychische Entitäten, von einem metaphysischen Agens getrieben, ins Dasein treten“. (Den allgemeinen Naturvorgängen geltende Worte M. Schelers, hier auf die „griechische Geburt“ bezogen.)
- ¹⁵ G. Rodenwaldt, Studi e scoperte germaniche sull' archeologia e l'arte del tardo Impero. Quaderni dell' Impero, 1937.
- ¹⁶ Jakob Burckhardt, Die Zeit Konstantins des Großen. 5. Aufl. Leipzig, o. J. (1924), S. 323.
- ¹⁷ André Piganiol, L'empereur Constantin, Paris 1932.
- ¹⁸ Jakob Burckhardt, Die Zeit Konstantins des Großen, S. 271.
- ¹⁹ Johannes Straub, Vom Herrscherideal in der Spätantike, Stuttgart 1939, S. 140. W. Enßlin, Das Gottesgnadentum. Studi Bizantini e Neoellenici, V, 1939, S. 154–166.
- ²⁰ Über Justinian (geboren um 482, Kaiser 527–565): *Ilie Popescu-Spineni*, Sur l'origine ethnique de Justinien, Berichtband des III. Intern. Kongresses für byzantinische Studien (Athen 1930), herausgegeben von A. Orlandos, Athen 1932, S. 344–347; *Th. Uspenski*, Istorija Vizantiskoi Imperii, Petersburg 1912, S. 415, 416, 487. In der 534 an den Senat von Konstantinopel gerichteten Präambel des justinianischen Rechtsbuches gibt sich Justinian folgende Titel: Imperator Caesar Flavius Justinianus Alamannicus Gothicus Francius Germanicus Anticus Alanicus Vandalicus Africanus Pius Felix Inclitus Victor Ac Triumphator Semper Augustus (Codex Justinianus, recogn. P. Krueger, Berlin 1895 S. 4). *A. A. Vasiliiev*, Justinians Digest. Studi Bizantini e Neoellenici, V, 1939, S. 711–734.
- ²¹ Am 27. Dezember 537 begab sich Justinian aus seinem Palast nach der Hagia Sophia, um ihrer Weihe beizuwohnen. Er wurde vom Patriarchen unter Aufbietung des Zeremoniells empfangen. Als Justinian dann durch die Kaisertür des Nartex das Kircheninnere betrat und den Zauber des Riesenraumes ihm umging, sah man ihn mit beschwingten Schritten seinem Gefolge vorausziehen, bis er zum Ambo gelangte, der unter der großen Kuppel stand. Hier angelangt, streckte er die Arme in die Höhe mit dem Ruf: „Ehre sei Gott, der mich würdig befunden hat, ein solches Werk zu vollenden! O Salomo, ich habe dich besiegt.“
- ²² 558, gegen Ende der Regierung Justinians, erfolgte der Einsturz der allzu kühn konstruierten Hauptkuppel, die in ihrem Fall den unter ihr stehenden Ambo zertrümmerte. Damals war Justinian bereits ein Greis, und Theodora schon gestorben, die ihm einst das Leben und das Reich gerettet hatte und die an dem großen Tage, als der Patriarch in seinem Beisein die Sophienkirche weihte, juwelenbekrönt, im gestickten Purpurmantel, umgeben von ihren in kostbare farbige Seidengewänder gekleideten Hofdamen, im Glanz der farbigen Marmorsäulen, der vergoldeten Kapitelle und der leuchtenden Mosaikfelder, sich auf der Empore befand. Die Kuppel wurde in der Form erneuert, in der sie bis heute besteht, und am 24. Dezember 562, drei Jahre vor seinem Tode, wohnte Justinian der zweiten Weihe bei. Was er bei

dieser Gelegenheit geäußert, ist nicht überliefert. Wir wissen nur, daß einer seiner Räte, Paulus Silentiarius, eine in Hexametern gefaßte Beschreibung der Hagia Sophia in seiner Gegenwart verlas, die uns als Denkmal jener Stunde überkommen ist.

²³ Justinian hatte sich noch der Araber in seinem Kampf gegen die Perser zu bedienen gewußt; in gewissem Sinne hatte er selbst zu der Bewegung, von der sie ergriffen wurden, mit beigetragen, indem er, da die Perser den nördlichen Weg sperrten, den Handel von Byzanz mit Indien über Arabien verlegte, wodurch allgemeine Veränderungen in den Lebensbedingungen der Araber entstanden.

²⁴ Am 24. Mai 1453 hatte der Konstantinopel belagernde Sultan Mohammed II. den Generalsturm verkündet: dem Heer die Gefangenen und die Beute, ihm, dem Sultan, die Mauern und die öffentlichen Gebäude der Stadt. Während des 25., 26. und 27. Mai wurde der Sturm vorbereitet, und es erschienen viele Derwische im Lager. Am Abend des 28. Mai erblickten die Belagerten von den Mauern die Freudenfeuer und die Tänze im türkischen Lager, während der Kaiser Konstantin XII. Dragases Palaiologos in der Hagia Sophia die Sakramente empfing und die Bitte um Verzeihung an alle aussprach. Der Sturm begann am 29. Mai 1453, um 2 Uhr früh, beim zweiten Hahnenschrei. Nach wenigen Stunden lag der Kaiser, in seinen mit goldenen Doppeladlern bestickten Purpurschuhen, tot unter den Leichen in der Stadt, während der Eroberer, Sultan Mehmed Fatih, zu Pferde in die Hagia Sophia einritt, hier eigenhändig einen seiner Krieger niederschlug, den er damit beschäftigt gefunden hatte, in fanatischem Eifer den Bau zu beschädigen, und dann die Gebete verrichten ließ. *A. D. Mordtmann*, *Belagerung und Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahre 1453*, Stuttgart 1858; *E. Mamboury*, *Stambul* 1930, S. 24–29.

²⁵ *Ph. Schweinfurth*, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag 1930, S. 354–452: Die italo-byzantinische Schule; ders., *Maniera greca und italo-byzantinische Schule: Abgrenzung und Wertung dieser Stilbegriffe*. Berichtband des V. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Rom 1936).

²⁶ *Studi Bizantini e Neoellenici*, Vol. VI, Rom 1940.

²⁷ *K. Krumbacher*, in *Die Kultur der Gegenwart*, Teil I Abt. VIII, S. 271. Daß das heutige Griechenland die byzantinische Welt als seine unmittelbare Vergangenheit betrachtet, kam im Verlauf des III. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung in Athen (1930) zum Ausdruck, als der griechische Minister des Öffentlichen Unterrichts, die aus 21 Ländern zusammengekommenen Teilnehmer des Kongresses, im ganzen gegen 300 Vertreter der Byzantinistik und der ihr verwandten Disziplinen, in der Aula der Athener Universität begrüßend, unter lebhafter Zustimmung der Versammlung von der Rehabilitierung von Byzanz sprach (Berichtband des III. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung, Athen 1930, herausgegeben von A. Orlandos, Athen 1932, S. 30; *Deutsche Allgem. Zeitung*, 26. 11. 1930, Nr. 551).

²⁸ *K. Krumbacher*, l. c. S. 273.

²⁹ „Zu einem völlig unbefangenen Verkehr mit den gefürchteten ‚Hellenen‘ (d. h. Heiden) kam es zwar nicht mit einem Male. Noch lange sieht man da und dort die Flammen des fanatischen Hasses gegen die eigenen Vorfahren emporflackern; aber schon treten aus den Reihen der rechtgläubigen Geistlichkeit selbst überlegene Männer heraus, die das Altertum von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachten und ohne religiöse Bedenken auf die hier aufbewahrten geistigen Schätze hinweisen . . . Ein großer Kirchenfürst, Photios, Patriarch von Konstantinopel (etwa 820–897), hat im 9. Jahrhundert mit genialem Blick systematisch auf die ungeheuren Schätze des Altertums hingewiesen, die so lange unbeachtet in Kammern und Kellern gemodert hatten. Dazu war es höchste Zeit . . . Die ‚Bibliothek‘ des Photios ist das wichtigste literarhistorische Werk des Mittelalters . . . Durch Umfang des Wissens, Vielseitigkeit der Interessen, Feinheit der Beobachtung und souveräne Beherrschung der Form ist Michael Psellos (1018–1078?) der erste Mann seiner Zeit; er ist für das 11. Jahrhundert in ähnlicher Weise Signatur wie Konstantin Porphyrogennetos für das 10. und Photios für das 9. Jahrhundert.“ *K. Krumbacher*, in *Die Kultur der Gegenwart*, Teil I, Abt. VIII, S. 273 ff.

³⁰ *Gabriel Millet*, *Le monastère de Daphni*. Paris 1899, S. 20.

³¹ *K. Krumbacher*, l. c. S. 278.

³² *K. Krumbacher*, l. c. S. 280, 281.

³³ *Ph. Schweinfurth*, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag 1930, S. 167.

³⁴ *N. P. Kondakov*, *Makedonija*, Petersburg 1909 (russ.), S. 136: „der prachtvolle Epitaphios“ in der Kirche der Gottesmutter Panaguda, „welcher allein den Besuch von Thessalonich lohnen würde“. S. 139;

„Das Bemerkenswerteste an diesem Epitaphios ist die ungewöhnliche Eleganz der Zeichnung... Das Charakteristische für diese Zeichnung sind die altbyzantinischen Typen, die fast attischen Gesichter der im jugendlichen und in höherem Alter dargestellten Personen.“

Drittes Kapitel

¹ Johannes Straub, Vom Herrscherideal in der Spätantike, Stuttgart 1937, S. 183.

² „*Verum cum ad Trajani forum venisset (Constantius), singularem sub omni caeli structuram, ut opinamur, etiam numinum assensione mirabilem, haerebat attonitus, per gigantes contextus circumferens mentem, nec relatu ineffabiles, nec rursus mortalibus appetendos.*“ Anm. Marcell., XVI, 10. Das Trajansforum wird noch am Ende des 9. Jahrhunderts im Einsiedler Itinerar erwähnt. (Nach Thédénat, Le Forum Romain, S. 202, 203.)

³ J. Straub, l. c. S. 190.

⁴ Sid, Apoll. Carmin. II, 544, nach Thédénat, l. c., S. 203.

⁵ Franz von Duhn, Pompeji, Leipzig 1906, S. 43. Umfassende Angaben zur Geschichte und Topographie der altchristlichen Basilika im I. Berichtband des Kongresses für christliche Archäologie, Rom 1938.

⁶ Amadeo Maiuri, Pompeji (Führer) S. 20.

⁷ Die erste Basilika in Rom wurde 184 v. Chr. auf dem Forum durch M. Porcius Cato errichtet. Es folgten auf dem Forum: 179 v. Chr. die Basilika Aemilia, von der noch Reste vorhanden sind und die Bramante bei der Erbauung des Palazzo Corneto im Borgo als Steinbruch benutzte, 170 v. Chr. die Basilika Sempronia, 121 v. Chr. die Basilika Opima und die 54 v. Chr. von Julius Cäsar begonnene, von Augustus beendete und 283 n. Chr. von Diokletian erneuerte Basilika Julia, von der Reste des Unterbaus erhalten sind. Unter den Müßiggängern und noch schlimmeren Elementen, die sich zwischen den Gebäuden des römischen Forums herumtrieben („forenses“), gab es auch „subbasilicani“ (Plaut. Captiv. IV, 2, 35), die sich bei den Basiliken aufhielten. „Sie waren die Verbreiter falscher Nachrichten, kritisierten die Unternehmungen des Feldherrn und entwickelten ihrerseits unfehlbare Feldzugspläne. Paulus Aemilius hat, bevor er zum Kampf gegen Perseus von Makedonien auszog, von der Rednertribüne an ihre Adresse kräftige Vorwürfe und geistreichen Spott gerichtet“ (Thédénat, Le Forum Romain, S. 19, 20).

⁸ Der Marmorplan der Stadt (forma Urbis), schon unter Vespasian vorhanden und von Septimius Severus erneuert, war an der Rückseite des Tempulum sacrae Urbis angebracht, das als Teil der Kirche SS. Cosma e Damiano (der ersten christlichen Kirche auf dem römischen Forum, die der Papst Felix IV., 526–530, weihte, nachdem er hierzu die Erlaubnis von Theoderich erhalten hatte) noch vorhanden ist. Die Fragmente des Marmorplans wurden 1899 gefunden und werden im Konservatorenpalast auf dem Kapitol aufbewahrt.

⁹ Der Name „Basilica Constantiniana“ ging später auf die Kirche S. Giovanni in Laterano über.

¹⁰ Henry Thédénat, Le Forum Romain, Paris 1923, S. 313–348.

¹¹ Jérôme Carcopino, La basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure. Paris 1927. Eine Publikation in den Monumenti dei Lincei von G. Bendinelli in Vorbereitung. Ebersolt (Archit. byz., S. 126) verzeichnet das Caldarium von Caldos de Montbuy als dreischiffiges tonnengewölbtes römisches Bauwerk.

¹² Die hellenistische Basilika wurde als Kultgebäude auch von der Synagoge übernommen und, in Nachahmung der Synagoge, später vom werdenden Christentum. J. B. Frey, Une ancienne synagogue de Galilée récemment découverte. Rivista di archeologia cristiana, X, 1933, S. 287 ff.

¹³ C. Holtzmann, Bin-bir-Kilisse, 1904. W. Ramsay and G. L. Bell, The thousand and one churches. London 1909. In der gewölbten Emporenbasilika von Bin-bir-Kilisse war das nur wenig erhöhte Mittelschiff mit den Seitenschiffen unter einem Dach vereinigt und ohne Lichtgaden.

¹⁴ Hermann Gropengiesser, Die römische Pfeilerbasilika in Ladenburg, Berichtband des VI. Intern. Kongresses für Archäologie (Berlin 1939), Berlin 1940, S. 555–557; R. Schulze, Basilika, Berlin 1928.

¹⁵ Job. Peter Kirsch, Das Querschiff in den stadtrömischen christlichen Basiliken des Altertums, Pisciculi, Festschrift für F. Jos. Dölger, 1. Ergänzungsband, Münster i. W. 1939, S. 148 ff.

¹⁶ Jean Ebersolt, Monuments d'architecture byzantine. Paris 1934, Taf. XXXII a.

¹⁷ Hauptbeispiele: S. Fedele in Como, S. Maria im Kapitol und S. Aposteln in Köln. Hugo Rahtgens, S. Maria im Kapitol zu Köln. Düsseldorf 1913.

¹⁸ *Melchior de Vogüé*, Syrie centrale, Paris 1865—1877. Die Westfassade der Kirche von Pontorson, die „Übersetzung der Westfassade der dem 5.—6. Jahrhundert angehörigen Kirche von Kalb-Luzeh in die Sprache des romanischen Stils der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts“ (Vogüé, l. c., Textband S. 24); *H. W. Beyer*, Der syrische Kirchenbau, Berlin 1925; *H. C. Butler and E. Baldwin Smith*, Early churches in Syria, Princeton 1929; *G. Kahl*, Die Zwerggalerie, Würzburg 1939.

¹⁹ *F. Bulić u. L. Karaman*, Kaiser Diokletians Palast in Split, Zagreb 1929.

²⁰ „Der Mauerverband dieses Denkmals (des Theoderichgrabes in Ravenna) ist ganz derselbe wie an einer großen Menge von Bauten in der Umgebung von Antiochia“ (Vogüé, Syrie centrale, Textband S. 22); *Ernst Fiechter*, Die Lösung des Rätsels vom Theoderich-Grabmal in Ravenna, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 4. Bd. 1937, S. 1 ff. Das Hauptdenkmal der syrischen Hausteinarhitektur ist die Kirche des Säulenheiligen Symeon Stylites (gest. 459), Kalat Simān bei Aleppo, in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, um 460—490 entstanden (Abb. 8). „Diese grandiosen Ruinen bilden ein Ganzes, das einzigartig ist durch die Originalität der Planung und durch das Geschick, mit dem der Bauins Werk gesetzt ward. Sie bleiben eines der bedeutsamsten Denkmäler der christlichen Baukunst“ (Ebersolt, Monuments d'architecture byzantine, S. 72). Die Anlage besteht aus vier großen Basiliken, die kreuzförmig an ein zentrales Oktogon anschließen, in dessen Mitte die Säule des Heiligen stand. Nur die östliche, mit den Pastophorien versehene Basilika diente dem Gottesdienst, die anderen waren Deambulatorien, bestimmt, die Menge der Pilger zu fassen. Umfangreiche Herbergsbauten, in denen die Pilger wohnen konnten (Xenodochien), ebenfalls aus massivem Stein, befinden sich in der Nähe. Ob das Oktogon hypäthral oder überdacht war, ist umstritten. (*D. Krencker*, Die Wallfahrtskirche des Simeon Stylites in Kalat Siman, Berichtband des VI. Intern. Kongresses für Archäologie (Berlin 1939), Berlin 1940, S. 593—594, nimmt auf Grund seiner Untersuchung des Denkmals i. J. 1938 eine hölzerne, kuppelförmige Bedachung an.) Die Muschelnischen in den Dachgesimsen der Apsiden der Ostbasilika von Kalat-Siman sind der Anfang des romanischen Rundbogenfrieses, dessen Entstehung aus der syrischen Hausteinarhitektur hier verfolgt werden kann (von *G. Kahl*, Die Zwerggalerie, S. 13 treffend vermerkt). Kalat Siman wurde erst 985 von dem hamdanitischen Emir Saad-el-Daula von Aleppo zerstört. Nach Theodoret waren unter den Pilgern, einem „Meer von Menschen“, die hierher kamen, Spanier, Bretonen, Gallier und Italiener aus dem Abendlande (*H. Lietzmann*, Das Leben des h. Symeon Stylites, Leipzig 1908; *G. de Jerphanion*, La voix des monuments, Nouvelle Série, Rom u. Paris 1938, S. 133). Über die Beziehungen von Syrien zum Abendlande im frühen Mittelalter: *Jean Hubert*, L'art préroman, Paris 1938.

²¹ „Cum trabeatione egregie elaborata“ (Gyllius, Topographia, 1561, nach van Millingen, Churches in Constantinople). „Die herrlichen Kapitelle im Narthex der Johanneskirche des Patrikios Studios... Sie wirken wie eine Synthese der feinsten Züge, die irgendwo im Bereich des theodosianischen Kapitells aufgetaucht waren“ (*R. Kautzsch*, Kapitellstudien, Berlin 1936, S. 135, Taf. 27, Nr. 434).

²² „Virides, nigris maculis velut fragmentis alterius generis lapidum insertis distinctae“ (Gyllius, Topographia, 1561, nach van Millingen, ibid.).

²³ *Choiseul-Gouffier*, Voyage pittoresque, 1779—1792, hebt den weißen Marmorarchitrav über den grünen Säulen hervor. „Les Turcs qui défigurent tout“ hatten die Säulen der Emporen, die damals noch vorhanden waren, mit Kalk bedeckt.

²⁴ *Gerlach* (nach van Millingen, ibid.). Das von *Salzenberg*, Baudenkmäler von Konstantinopel, Berlin 1854, abgebildete Mosaik wahrscheinlich das von Michael Palaiologos (1261—1282) gestiftete.

²⁵ „Daß die Kapitelle mit Tieren und Fabelwesen Vorläufer in der römischen Kunst hatten, ist bekannt. Es gab Adlerkapitelle, Kapitelle mit springenden Widdern, Kapitelle mit Chimären und so weiter, und zwar gewiß ebenso im Osten wie im Westen. Auf solche Muster griff Byzanz im 5. Jahrhundert zurück“ (*Kautzsch*, Kapitellstudien, S. 153; das., Einzelheiten zu den Kapitellen der Demetriusbasilika in Thessalonich S. 73 ff.).

²⁶ Die Stiftskirche S. Cyriaci in Gernrode (nach 961, in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts entstanden) zeigt den Stützenwechsel im Arkaden- und im Emporengeschoß, wobei unten die Säulen und Pfeiler alternierend wechseln, oben jeweils 5 Säulen zwischen Pfeiler gestellt sind. Dieser Stützenwechsel in Gernrode hängt mit Vorbildern von der Art der Demetriusbasilika in Thessalonich zusammen; der hohe Lichtgaden in Gernrode ist dagegen oberitalienisch (neuerdings ist der ganze Bau von Gernrode

mit der italienischen, mittelalterlichen Baukunst in Verbindung gebracht worden. L'opera del Genio italiano all'estero. *F. Hermanin*, Gli artisti in Germania).

²⁷ Von Papst Simplicius (468–482) errichtet. Nach *Carlo Cecchelli*, Sguardo generale all'architettura bizantina in Italia, in Studi Bizantini IV, 1935 — XIII, S. 10 im 2. Jahrhundert von Grund aus als christliche Kirche erbaut, mit einer Kuppel über dem Mittelraum, die schon früh durch ein Holzdach ersetzt werden mußte. Mit verwandtem Grundriß und zentraler Kuppel S. Angelo in Perugia, 6. Jahrh. (*Toesca*, Storia usw. I, 118).

²⁸ Nach *Cecchelli*, l. c., um 350 in Nachahmung der konstantinischen Anastasis in Jerusalem erbaut, die denselben Grundriß hatte (aber mit einfachen, nicht wie in Sta. Costanza gekuppelten Säulen und ohne Nischenbildung im Mauerrund).

²⁹ *Jean Hubert*, L'art préroman, Paris 1938, S. 73, Abb. 86, nach einer Aufnahme von D. Krenker. Hierapolis (Koloss. 4, 13) war, wie das benachbarte größere Laodikeia (eine der „sieben Gemeinden Asiens“ der Apokalypse), durch seine Wollwaren- und Teppichindustrie bekannt und stand bis zur Reichsteilung in reger Beziehung zum Westen (die Grabinschrift des Flavius Zeuxis von Hierapolis berichtet, daß er zweiundsiebzigmal auf der Reise nach Italien am Kap Malea vorbeigekommen sei). Im 10. Jahrhundert noch Bischofssitz, wurde Hierapolis am Ende des 11. Jahrhunderts durch die Seldschuken zerstört und war bereits verödet, als 1190 Friedrich Barbarossa mit seinen Kreuzfahrern auf dem Wege nach Laodikeia den Ort berührte.

³⁰ *Jean Hubert*, l. c., S. 35; *Helen Woodruff*, The iconography and date of the mosaics of La Daurade, in The Art Bulletin, XIII, 1931, S. 80–104.

³¹ Die Kirche von Meriamlik, letztes Viertel des 5. Jahrhunderts, wahrscheinlich die von Euagrius erwähnte Stiftung des Kaisers Zenon. *Herzfeld u. Guyer*, Meriamlik and Korykos, Monumenta Asiae Minoris antiqua, II, 1930. Meriamlik ein „Bau, dessen Bedeutung für das Wesen der byzantinischen Kirchenarchitektur kaum überschätzt werden kann“ (Guyer). Meriamlik nah verwandt die justinianische Irenenkirche in Konstantinopel. Als kaiserliche Stiftung ist Meriamlik vielleicht mit dem Bauwesen von Konstantinopel in Verbindung zu bringen, da nachweislich von den Stiftern in verschiedenen Fällen auch die Pläne bestimmt worden sind (401 sandte Pulcheria für die Kirche von Gaza einen Plan aus Konstantinopel nach Syrien). Ebenso ist in Verbindung mit Konstantinopel entstanden die Basilika am Ilissos in Athen, 5. Jahrhundert (*G. A. Sotiriu*, in Ephemeris Archaologische 1929). In Kleinasien sind die Kirche von Kodjakalessi (die Ruine eines schönen Hausteinbaus, der eine hölzerne Kuppel hatte, *Headlam*, Ecclesiastical sites in Isauria, Journ. of Hellenic Studies, 1892, Ergänzungsband) und die Marienkirche von Ephesos (Forschungen in Ephesos, Bd. IV, Wien 1932, S. 52), weitere in der zweiten Hälfte des 5. oder zu Beginn des 6. Jahrhunderts entstandene Beispiele der Kuppelbasilika. Das bisher einzig bekannte des 5. Jahrhunderts in Italien, S. Salvatore („Il Crocifisso“) bei Spoleto, um 400 (?), „antichissima basilica, singolare per nobiltà di forme e particolarità di struttura“, *Pietro Toesca*, Storia dell'arte italiana, 1. Bd., 1. Teil, S. 93. Rivoira bezweifelt, daß die Kuppel zum ursprünglichen Bau gehört (*Toesca*, l. c., S. 143, Anm. 34). *Werner Hoppenstedt*, Die Basilika S. Salvatore bei Spoleto und der Clitumnustempel, Diss., Halle 1912, betrachtet die Kuppel als ursprünglich, ebenso *Arthur Haseloff*, Die vorromanische Plastik in Italien, Berlin 1930. Ein „Bau, der schon in seiner architektonischen Anlage als Basilika mit Kuppel ein Wunder auf italienischem Boden darstellt, vor dem sich die Frage des Zusammenhangs mit der baugeschichtlichen Entwicklung des Ostens von selbst aufdrängt“ (Haseloff, S. 22). „Der Formen geschmack, der uns in den Akanthusranken und ihren großen Blüten entgegentritt, weist auf die frühere Kaiserzeit zurück, die allein eine solche feinsinnige Rankenbehandlung kannte“ (Haseloff, S. 22, Taf. 23, 24). Schon Rossi hat die Kirche „la più classica delle chiese superstiti dei primi secoli“ genannt, doch fällt an der Fassade über dem mittleren Fensterrund ein dekoratives Motiv auf, das der Antike kaum angehört und als indische Wulstpyramide gedeutet worden ist.

³² Das ist die echte, gewölbte Kuppel gegenüber dem aus sich verengenden Steinringen geschichteten mykenischen Tholos (dessen Form, über Ionien vermittelt, noch lange in den südrussischen Kurganen fortgelebt hat).

³³ Torbau in viereckiger Form aus Ziegeln, der mit echter Kuppel auf Pendentifs gedeckt ist, vor der steinernen Mastaba des Zwergen Seneb, ausgehendes Altes Reich. *Hermann Junker*, Vorläufiger Bericht über die fünfte Grabung bei den Pyramiden von Gizeh vom 3. Januar bis 21. März 1927, Anzeiger der

Akademie der Wiss., Wien, Philos.-histor. Klasse, 1927, Nr. XIII, S. 101, 103, Taf. 1. Ungefähr gleichzeitig eine Pendentfokuppel in Ur (Mesopotamien), *C. L. Wooley*, *Ur Excavations II*, S. 234, Taf. 24, 25.

³⁴ *Marcel Dieulafoy*, *Gesch. der Kunst in Spanien und Portugal*, Stuttgart 1913, S. 9, Abb. 16.

³⁵ *Harald Hanson*, *Berichterstattung über die neuesten Ausgrabungen in Pergamon*. Berichtband des VI. Intern. Kongresses für Archäologie (Berlin 1939), Berlin 1940, S. 473–477, Taf. 51.

³⁶ *Aristide Calderini*, *Milano archeologica*. Berichtband des VI. Intern. Kongresses für Archäologie (Berlin 1939), Berlin 1940, S. 453; *Archäolog. Anzeiger*, 53 (1937) S. 353f.

³⁷ *Albert von Le Coq*, *Chotscho*, Berlin 1913, S. 6, 7, Taf. 70b, 75d.

³⁸ „*en he ho epurianos theos enoikei kai emperipatei*“. Germanos meint die mystische Kirche, wenn er fortfährt: „Sie (die Kirche) ist vorgebildet worden in den Patriarchen, begründet durch die Apostel, vorausverkündet durch die Propheten, geschmückt durch die Bischöfe, vollendet durch die Märtyrer.“ *Millet*, *Monastère de Daphni*, S. 80, nach *Migne*, P. G., Bd. 98, col. 384 B; *Krumbacher*, *Gesch. d. byz.* Lit. 2. Aufl., S. 66–67.

³⁹ Nach *Gregorovius*, *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter*, 1. Bd., S. 213. Ebenso *Psellos*: „*ho peri gen uranos*.“

⁴⁰ „Die Kornähre war also ihr (der Persephone) heiliger Leib, und wer von deren Mehl unter den nötigen Weihen aß und trank, der nahm damit einen Teil des göttlichen Wesens in seine Menschlichkeit auf und läuterte so auch diese zu künftiger Auferstehung . . . Die Titanen, so erzählte der Mythos, hatten die Stücke des zerrissenen Dionysos unter sich verteilt und aufgezehrt. Da hatte der rächende Blitz des Zeus sie in Flammen gesetzt, und aus der blutigen Asche ihrer Leiber war die Menschheit entstanden. Mithin hatte diese Aneil an dem Fleische des Gottes, das ja in seinen Feinden verbrannt war und so zu den Grundstoffen gehörte, aus denen sie sich gebildet hatte; doch mischte sich in ihr mit diesem heiligen Bestandteil das böse Titanenblut. Dieses wurde gereinigt und verdrängt, wenn von neuem unter der Gestalt von Wein und Brot der Gott in den menschlichen Leib aufgenommen wurde . . . Auch der ägyptische Osiris beherrschte die seligen Geister der Abgeschiedenen; auch er war von seinen Feinden in Stücke gerissen worden . . . Die wundertätigen Formeln, durch welche die Göttin (Isis) dies (die Wiederbelebung des toten Osiris) bewirkt hatte, meinten die Ägypter zu kennen und sprachen sie auch über jedem ihrer Toten, der dadurch gleichfalls zum lebendigen Osiris werden sollte. Die Anschauung der eleusinischen Mysterien, daß der als Mensch Verstorbene als Gott wiedererwachen werde, wenn die nötigen Zeremonien mit ihm vorgenommen würden, war also auch bei ihnen heimisch.“ *Otto Seek*, *Geschichte des Untergangs der antiken Welt*, 3. Bd.). Die Kirchenväter und die *scriptores ecclesiastici* sahen im Isisdienst eine Parodie. „Öffnet der Teufel nicht in dem Geheimdienst der Götzen die Dinge des göttlichen Glaubens nach? Er tauft auch diejenigen, welche an ihn glauben und verspricht, daß die Vergebung der Sünden aus diesem Bade hervorgehen solle.“ *Tertullian*, *De praesc. haereticorum*, XLI, nach *A. Moret*, *Rois et dieux d'Égypte*, n. éd. 1923, S. 208.

⁴¹ *G. A. Andreades*, *Die Sophienkirche von Konstantinopel*, in *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, herausgegeben von Otto Pächt, 1. Bd., Berlin 1931, S. 90.

⁴² *G. A. Andreades*, l. c., S. 90.

⁴³ „wie der Gott gestorben und auferstanden ist, so wird nach seinem Vorbild auch der Mensch sterben und auferstehen.“ *O. Seek*, l. c.

⁴⁴ Das erste Betreten der Kirche durch den Bischof zu Beginn der Liturgie bedeutet das erste Erscheinen Christi auf Erden. Der Bischof geht durch das Innere der Kirche, betritt den Altar und setzt sich auf den zentralen Thron des Synthronos im Hintergrunde der Apsis. Diese beiden Handlungen bedeuten die Himmelfahrt und die himmlische Thronbesteigung Christi. Der Priester beräuchert den Altartisch und tritt darauf beräuchernd aus dem Altar heraus, um dann wieder zum Altartisch zurückzukehren. Dies bedeutet, daß die höchste göttliche Seligkeit sich auf alle an ihr Beteiligten ausbreitet, aber doch stets in sich ruht und ihre Unveränderlichkeit nicht einbüßt. *G. A. Andreades*, l. c., S. 59, nach *W. Gaß*, *Die Symbolik der griechischen Kirche*, Berlin 1872. *M. Alpatov* u. *N. Brunov*, *Geschichte der altrussischen Kunst*, Augsburg 1932, Textband, S. 208 ff.

⁴⁵ *Andreades*, l. c.; *Alpatov-Brunov*, *Geschichte der altrussischen Kunst*, S. 211. *Clemens Alexandrinus* nennt die Riten von Eleusis ein „*drama mystikon*“, nach *Alex. Moret*, *Rois et dieux d'Égypte*, n. éd. 1923, S. 193.

⁴⁶ *Alpatov-Brunov*, Geschichte der altrussischen Kunst, S. 210.

⁴⁷ Auch die Heiligen wohnten in ihren Kirchen. Nach der Eroberung von Thessalonich durch die Normannen, 1185, hieß es, der heilige Demetrius habe die Stadt verlassen und sich nach Tirnovo begeben (wo eine Demetriuskirche als Sitz des bulgarischen Erzbischofs und Krönungskirche des Zaren Asen II. im Mittelpunkt des Kultus stand). *G. Ostrogorsky*, Geschichte des byzantinischen Staates, München 1940, S. 288.

⁴⁸ Im Edikt Konstantins von 329, das in eine im Strategion aufgestellte Stele eingegraben wurde, ließ die neue Stadt „das Neue Rom Konstantins“ (*Lethaby-Swainson*, Church of Sancta Sophia, S. 4). Die Byzantiner bezeichneten ihre Stadt mit „Polis“, so wie die Römer von der „Urbs“ sprachen. „Polis“ ist in „Istanbul“ erhalten geblieben („*eis ten polin*“).

⁴⁹ „Diese Mauer ist weit grandioser als diejenige Roms, weit poetischer und viel wilder als diejenige von Avignon, unendlich viel weiter ausgedehnt und viel wichtiger als diejenigen von Carcassone oder Aigues-Mortes“ (*G. Schlumberger*, nach Mamboury, Stambul, S. 283). Die Landmauer von Konstantinopel (über sie die Veröffentlichungen von *H. Lietzmann* und von *Fr. Krischen*) wurde von den späteren Kaisern noch ausgebaut, am 7. Jahrhundert von Heraklius, im 9. von Leo V. dem Armenier, im 12. von Manuel Komnenos und zuletzt 1317 von Andronikos Palaiologos.

⁵⁰ Vom Großen Kaiserpalast sind, mit Ausnahme weniger noch aufrechtstehender Ruinen, nur Fundamente erhalten geblieben. Im Lauf der Jahrhunderte hatte sich sein Gebäudekomplex zu einer Stadt in der Stadt ausgedehnt. Der älteste Teil, der im 4. Jahrhundert entstand, bildete ein organisches Ganzes, von dem der Diokletianspalast in Spalato mit seinem monumentalen Peristylplatz, seinen Kuppelsälen und dem nach dem Meer zu gelegenen großen Kryptoportikus über hoher Sockelmauer heute noch eine Vorstellung zu geben vermag. Der Prunksaal der Magnaura, eine Basilika, die für die Empfänge des Hofes diente, ist im 9. Jahrhundert von den heidnischen protobulgarischen Chanen in ihrer Residenz Pliska und in der karolingischen Pfalz von Ingelheim nachgebildet worden (*Krsto Mijatev*, Der große Palast von Pliska und die Magnaura von Konstantinopel, Berichtband des IV. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung [Sofia, 1934], herausgegeben von B. D. Filov, Izvestija na Blgarskija Archeologičeski Institut, Bd. 10, 1936, S. 137–144). Die von Konstantin Porphyrogenetos verfaßte Beschreibung der Zeremonien des byzantinischen Hofes (letzte Ausgabe von A. Vogt, Paris 1935) gibt Aufschluß über die einzelnen Teile des Großen Palastes. Seine Bauten waren meist Basiliken und Oktogone, wie die Kirchen (das Chrysotriclinium, der Audienzraum der makedonischen Dynastie im 10. Jahrhundert, war ein kuppelgewölbter achteckiger Saal, in dessen Wänden acht Nischen angebracht waren; sieben von ihnen wurden an den großen Tagen mit Prunkgerät gefüllt, in der achten befand sich der Thron des Kaisers). Es gab aber auch Bauten, die in Nachahmung ausländischer Vorbilder entstanden waren, die in jenen Jahrhunderten nur im Orient gefunden werden konnten. Das Tzycanistirion enthielt ein Sportfeld, auf dem ein aus Persien übernommenes Reiterspiel, das Polo, gespielt wurde (*Antonino Pagliaro*, Un giuoco persiano alla corte di Bisanzio. Studi Bizantini e Neollenici, Bd. 5, Rom 1939, S. 521–524). Kaiser Theophilos erbaute im 9. Jahrhundert den Bryaspalast in Nachahmung der Residenzen von Bagdad und Samarra. Auch der Muschrutaspalast, mit konischen Kuppeln und Stalaktitenwerk, war nach arabischem Muster errichtet. Ein Trapezkapitell im Museum von Konstantinopel (Abb. 4f) „mit flachen Beerendreiecken (Weintrauben) und ebensolchen Palmetten oder Blättern“ (*R. Kautzsch*, Kapitellstudien, Taf. 40, Nr. 667, Text S. 199) kann als Überrest von Bauten dieser Art betrachtet werden. Unter den von Kautzsch abgebildeten Kapitellen ist es singulär, doch soll ein ähnliches sich in der Sophienkirche von Trapezunt befinden. „Die Beerendreiecke sind in drei waagerechten Reihen übereinander angeordnet. Sie sind miteinander und mit den Palmetten durch Ösen und Stege verbunden, so daß sie wie ein kostbarer Schmuck locker um den Kapitellkörper hängen, natürlich so weit als möglich à jour gearbeitet“ (Kautzsch, l. c.). Der Große Kaiserpalast war 1453 bereits seit längerer Zeit verlassen und zum Teil Ruine. Mehmed II. Fatih, „der Eroberer“, soll, als er ihn besichtigte, gesagt haben: „Die Eule singt den Newbet (eine Trommelmusik) in den Wölbungen; die Spinne wirkt als Perdedar (derjenige, der die Türvorhänge zurückschlägt) in den Palästen des Kaisers.“ Die Komnenen residierten in dem am entgegengesetzten Ende der Stadt im Nordosten gelegenen Blachernenpalast, der von den Gästen aus dem Abendlande aufs höchste bewundert wurde und in der deutschen mittelalterlichen Dichtung sich in den Beschreibungen der Gralsburg des Jüngeren Titurel spiegelt. Ein letzter Rest der mit dem Blachernenpalast in Verbindung stehenden Gebäude dürfte in der dreigeschossigen Palastruine Tekfur-Seraï (Abb. 18a) zu erkennen sein, deren aus wechselnden geometrischen

Mustern unter Verwendung von Ziegel, Kalkstein und Marmor gebildeter Fassadendekor an denjenigen der Vorhalle von Lorsch erinnert (*J. Ebersolt*, *Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies*, Paris 1910; ders. *Monuments d'architecture byzantine*, Paris 1933; *Ernst Mamboury* u. *Theodor Wiegand*, *Die Kaiserpaläste von Konstantinopel zwischen Hippodrom und Marmarameer*, Berlin 1934; *Alfons Maria Schneider*, *Byzanz*, Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt, Berlin 1936), Die Rennbahn des Hippodroms — aus dem 1204 die Quadriga von S. Marco von dem Dogen Eurico Dondolo geraubt und nach Venedig gesandt wurde, wo Verrocchio, Leonardo und Dürer an ihr die Darstellung des Pferdes lernen konnten — ist als *At Meidán* („Roßplatz“) erhalten geblieben, ebenso die unter Justinian erneuerten Substruktionen seines Südrandes, der *Sphendone*. Erhalten sind auch drei der Denkmäler, mit denen die Spina des Hippodroms, eine lange niedrige Mauer, die die Rennbahn in ihrer Mitte der Länge nach teilte, geschmückt war: der Obelisk *Theodosius' I.*, der Koloß und die Schlangensäule. Der Obelisk *Theodosius' I.* ist ein ägyptischer Obelisk des Neuen Reiches aus grau-rosafarbenem Granit von Assuan mit den Namenschildern *Thutmes' III.*, dessen Aufrichtung im Hippodrom von *Theodosius I.* 390 begonnen wurde. Der Koloß, ein aus übereinandergeschichteten Hausteinblöcken aufgemauerter Obelisk, gehört der Zeit *Konstantins VII. Porphyrogenetos* an. Die aus Bronze gegossene Schlangensäule ist das plattäische Weihgeschenk der einunddreißig am Perserkrieg beteiligten griechischen Staaten an den Gott von Delphi (479 v. Chr.), das wahrscheinlich schon Konstantin von seinem Standort am oberen Ende der heiligen Straße, der Ostfront des Tempels von Delphi gegenüber (wo seine runde Basis noch erhalten ist; *Emile Bourguet*, *Les ruines de Delphes*, Abb. 49, 50) hatte nach Konstantinopel bringen lassen. An der Schlangensäule (heute Burma sütin) ist die Stifterinschrift erhalten, die Namen von 31 Staaten und Städten des Festlandes und der Inseln, an der Spitze die führenden Mächte, Lakedämon, Athen und Korinth, die zusammen gegen die Perser gekämpft hatten, in die Bronze eingegraben, mit der Präambel: „Folgende führten den Krieg“, „*toide ton polemon epolemeon*“. *Zosimus*, der ungefähr hundert Jahre nach Konstantin lebte, berichtet, daß dieser den pythischen Dreifuß aus Delphi zum Schmuck des Hippodroms nach seiner neuen Stadt gebracht habe. Daß um 361 der Tempel von Delphi und der heilige Bezirk schon stark gelitten hatten, geht aus der Antwort hervor, die *Julian* von dort erhielt: „Saget dem *Basileus*: niedergestürzt ist das schöne Haus. *Phöbus* hat keine Stätte mehr, keinen weisagenden Lorbeer und keinen redenden Quell; auch versiegte das redende Wasser“ (*Cedren.* I p. 532 Bonn., nach *Uspenski*, *Istorija*, I, 112). Die Literatur über den Hippodrom zusammengestellt in *A. M. Schneider*, *Byzanz*, Topographie, S. 82.

⁵¹ Die Angaben hierüber sind widerspruchsvoll. Möglicherweise erfolgte die Weihe erst 360, unter *Constantinus*.

⁵² Grabungen der Abteilung Istanbul des Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches, 1935, unter Leitung von *A. M. Schneider*. Vgl. *Schneider*, *Byzanz*, Topographie, S. 74; ders., *Die Hagia Sophia in Konstantinopel*, Berlin 1939; ders., Berichtband des V. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Rom, 1936), *Studi Bizantini e Neellenici*, Bd. VI, Rom 1940, S. 210 ff.; ders., *Die Grabungen im Westhof der Sophienkirche zu Istanbul*, Berlin 1941 (*Istanbul Forschungen*, 12).

⁵³ Man betritt gegenwärtig die Sophienkirche durch eine Tür in der südlichen Schmalwand ihrer Vorhalle.

⁵⁴ Von *Paulus Silentiarius* erwähnt. Die Kuppelmosaiken im Baptisterium des Bischofs *Soter* in Neapel (5. Jahrhundert) und im Grabmal der *Galla Placidia* in Ravenna können eine Vorstellung von dieser Anordnung geben. Auf die Beziehung zum Vorgesang „*O crux splendidior cunctis astris*“ ist hingewiesen worden (*Van Berchem-Clouzot*, *Mosaïques chrétiennes*, S. 92, 93, 106; *Joseph Wilpert*, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten*, Bd. III, Taf. 29).

⁵⁵ Vgl. Anm. 22.

⁵⁶ Es geht nicht an, die Worte des *Paulus Silentiarius* als Rhetorik abzutun, so sehr auch das späte Altertum in diese verstrickt war.

⁵⁷ Die besten photographischen Aufnahmen, die man von der Außen- und Innenarchitektur der Hagia Sophia besitzt, sind die um 1910 von der damaligen Meßbildanstalt hergestellten, die inzwischen an die Staatliche Bildstelle, Berlin, übergegangen sind. Erst 1939 sind diese Aufnahmen in vollem Umfang veröffentlicht worden in *Alfons Maria Schneider*, *Die Hagia Sophia zu Konstantinopel*, Bildhefte antiker Kunst, herausgegeben vom Archäologischen Institut des Deutschen Reiches, Berlin 1939.

⁵⁸ „Besonders kompliziert sind die Verstrebungen in den Eeklösungen. Hier führt die Verstrebung von

halbrunden Konchen durch rechteckige gewölbte Räume zu irregulären Bildungen. Die Hauptschwierigkeit in der Verstrebung der Konchen lag einerseits darin, daß dem verstärkten Seitenschub der Konchen ein stärkeres Verstrebungssystem entsprechen mußte, und andererseits, daß die mit der Verstrebung notwendig verbundenen Mauermaßen, wegen des freien Durchblicks vom Naos aus, noch stärker verdrängt werden mußten als in den mittleren Umgängen. Unterschiedlich zum mittleren Verstrebungssystem ruhen die Gewölbe hier auf vier, nicht aber bloß auf zwei Stützen, worin sich die Entlastung der Mauermaße und die Verschleierung des Verstrebungssystems spiegelt. Da aber die Säulen den in den Ecken erhöhten Druck nicht aufgehalten hätten, wurden hier Pfeiler verwendet, die durch ihre Übereckstellung den Gewölbedruck am wirksamsten aufnehmen konnten. Nirgends tritt das Gewölbeverstrebungssystem so klar zutage wie hier. Die Rolle von Streben übernehmen hier ausgesprochene, sich direkt an die Konchen anlehrende Strebegewölbe, breite Tonnen, Kreuzgewölbe, kleine Bögen und Kappengewölbe. Auch das Prinzip der Tiefenverankerung der Last durch niedrigere Säulen und Pfeiler (verglichen mit den Nischen-säulen) und die dadurch bedingte Senkung der Gewölbe fand hier Anwendung.“ *Wladimir R. Zaloziecky*, Die Sophienkirche in Konstantinopel, Rom u. Freiburg i. Br. 1936, Textband S. 44–45.

⁵⁰ Die Menge der später angebrachten äußeren Stützen (die großen Pylonen im Norden und Süden erst im 14. Jahrhundert) hat das Äußere der Hagia Sophia unkenntlich gemacht. Der ursprüngliche Zustand am besten im Ostteil zu erkennen (*A. M. Schneider*, Hagia Sophia, Abb. 12).

⁶⁰ *Ferdinand Noack*, Die Baukunst des Altertums, Berlin, o. J. (1908), S. 123–128.

⁶¹ *Melchior de Vogüé*, Syrie centrale, Paris 1865–1877, Textband, S. 17.

⁶² *Vogüé*, l. c., S. 18.

⁶³ *Vogüé*, l. c., S. 21; *Auguste Choisy*, L'art de bâtir chez les Romains, Paris 1873.

⁶⁴ *F. Noack*, Baukunst des Altertums, S. 128; *Zaloziecky*, Sophienkirche, 223; *Rivoira*, Architettura romana S. 191 ff., Abb. 122, 123, 179, 181, u. ders., Le orig. della architettura lombardica II, Abb. 604 (nach *Zaloziecky*). In der Rekonstruktion der Minerva Medica von *G. Giovannoni* (La tecnica della costruzione presso i Romani, Rom, o. J.) sind die Pendentifs zu erkennen (Studi Bizantini IV, 1935, VIII, S. 5).

⁶⁵ Die Entstehung des justinianischen Architektursystems aus dem römisch-griechischen ist zuletzt von *H. Sedlmayr* (Das erste mittelalterliche Architektursystem, in Kunstwissenschaftliche Forschungen, herausgegeben von Otto Pächt, 2. Bd. Berlin 1933, und Byzantin. Zeitschr. XXXV, 1935) und von *W. R. Zaloziecky* (Die Sophienkirche in Konstantinopel, Rom u. Freiburg i. Br. 1936) vertreten worden. *A. M. Schneider* will es im Gegensatz hierzu in einer ausführlich dokumentierten Untersuchung (Das Architektursystem der Hagia Sophia, in Oriens Christianus, Bd. 36, 1939, S. 1 ff.) aus der sasanidischen Baukunst ableiten, wobei er den von *Mouneret de Villard* (Bull. Americ. Inst. of Pers. Art and Archeology, IV, 1936, S. 175 ff.) veröffentlichten Grundriß des Feuertempels von Gira (Kuppel auf vier Stützen, mit Umgang) heranzieht. Bereits *Zaloziecky* (Die Sophienkirche, Textband, S. 251) hat auf den Irrtum *Sedlmayrs* hingewiesen, der das römische Baldachinsystem, das ausschließlich durch Kreuzgewölbe, nie durch die Kuppelform bestimmt ist, zum Ausgangspunkt der justinianischen Architektur macht. Dieser Irrtum beweist aber nicht, wie *Schneider* meint, daß die justinianische Architektur überhaupt nicht mit der römischen in Verbindung gebracht werden kann. Wenn *Schneider* schreibt: „Wohl aber ist der Osten infolge der auf hellenistischem Erbe fußenden römischen Ingenieurkunst in stand gesetzt worden, große Raumüberkuppelungen technisch zu bewältigen, wobei aber immer noch der Anteil des Ostens an genialen Architekten (*Apollodoros von Damaskus*) in Anschlag gebracht werden muß“, so gibt er damit einen unfreiwilligen Gegenbeweis seiner These. Denn auf die Umgestaltung der orientalischen Kuppel durch griechische Baumeister kommt es an, das haben Kenner des Gegenstandes vom Range eines *Choisy* oder *Vogüé* schon immer hervorgehoben (Anm. 61–63). Sie erreichte den für uns erkennbaren Höhepunkt in der Hagia Sophia (es war wahrscheinlich der absolute Höhepunkt, das scheint wenigstens aus der unumschränkten Bewunderung der Zeitgenossen hervorzugehen: man kannte nichts Größeres). Der Feuertempel von Gira, dessen Grundriß im Prinzip mit dem von *Vogüé* veröffentlichten Plan des römischen Praetoriums von Phaena-Musmieh (2. Jahrhundert n. Chr., in eine Kirche verwandelt im 4. Jahrhundert) übereinstimmt, kann seine Form von einem römisch-griechischen Vorbild erhalten haben, „da in Iran selbst manchmal christliche Kirchen als Feuertempel und umgekehrt benutzt“ wurden (*Schneider*, p. 12). Die Arbeit von *Schneider* bleibt wertvoll durch die in ihr gebotene Übersicht der mit dem Grund-

riß der Hagia Sophia in Beziehung stehenden Denkmäler im Osten. Über den Feuerempel: *Kurt Erdmann*, Das iranische Feuerheiligtum, Leipzig 1941. Nach E. hat der tshahartaq, der persische Vierbogenbau über dem Feuer, auf den islamischen Moscheebau und, über Armenien, auf die byzantinischen Kreuzkuppelkirchen Einfluß gehabt.

⁶⁶ In den Seitenschiffen der Hagia Sophia und entsprechend im Emporengeschoß wird eine „Tiefenverankerung der Last durch niedrige Säulen und Pfeiler“ (vgl. Anm. 58) angewandt, die aus dem Palast von Sarvistan bekannt ist. (*Dieulafoy*, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal, Stuttgart 1913, S. 15, Abb. 27) und wie sie von der römischen Baukunst niemals zur Schau gestellt worden ist. Die tief herabgezogenen, von niedrigen Säulen oder Pfeilern gestützten, mit den Wänden durch massive Rundbogen verbundenen Gewölbefüße in den seitlichen Räumen der Hagia Sophia sind nach persischem Vorbild gestaltet. Diese und ähnliche Übertragungen einzelner persischer Bauformen bleiben innerhalb der Gesamtkonstruktion sekundär.

⁶⁷ O. Reuther, Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphonexpedition im Winter 1928/29, S. 26; *Schneider*, Hagia Sophia, S. 39.

⁶⁸ *Schneider*, Hagia Sophia, S. 38.

⁶⁹ G. A. Andreades, Die Sophienkirche von Konstantinopel, in Kunstwissenschaftliche Forschungen, herausgegeben von Otto Pächt, 1. Bd., Berlin 1931.

⁷⁰ Wechselbeziehungen zwischen Osten und Westen bestanden von jeher. Die Pythagoreer haben von dem indischen Zahlensystem des Stellenwertes Kenntnis gehabt, und zur Zeit des Augustus hat der Brahmane Barga in Athen den Scheiterhaufen bestiegen, den reinigenden Flammentod demonstrierend (*Humboldt*, Kosmos, 2. Bd., 1847, S. 198, 199). Durch das baktrische Reich, das um 150 v. Chr. unter Menandros, der „nach Plutarch geradezu zum Buddhismus übergegangen zu sein“ scheint, seinen Höhepunkt erreichte und dessen Tradition das Indoskytlenreich unter dem König Kaniška um 100 n. Chr. fortsetzte, wurde der Hellenismus bis nach Nordindien vorgetragen. Noch jetzt werden im Wakhan-Tal, im nördlichen Gebiet Afghanistans, griechische Geldmünzen von mehr als 2000 Jahren Alter verwendet. Die von 100–300 n. Chr. sich entwickelnde Gandhârakunst formte die buddhistische Ikonographie, indem sie ihr unter hellenistischem Einfluß die Darstellung der menschlichen Gestalt vermittelte, nach der sich der Buddhismus im ganzen Osten bis zu den Wandmalereien in der Goldenen Halle des Hōryūji-Tempels von Nara in Japan um 610 n. Chr. ausgerichtet hat. Ein hervorragendes, von der antiken Form inspiriertes Denkmal in Indien sind die Wandmalereien des 6. Jahrhunderts in der Ersten Grotte von Ajantā (*Albert Grünwedel*, Buddhistische Kunst in Indien, 2. Aufl., Berlin 1923; *Ernst Waldschmidt*, Gandhara, Kutscha, Turfan, Eine Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens, Leipzig 1925; *Victor Golubew*, Documents pour servir à l'étude d'Ajantā, Les peintures de la première grotte; *Ananda K. Coomaraswamy*, The Wall-Paintings of India, Central Asia and Ceylon, Boston 1938, Rez. von L. Bachhofer in „The Art Bulletin“, XX, 1938).

⁷¹ Die im übrigen sorgfältigen Untersuchungen von W. R. Zaloziecky (Sophienkirche 1936) lassen diese orientalische Komponente unberücksichtigt.

⁷² So noch im 14. Jahrhundert Joh. Kantakuzenos (*Schneider*, Hagia Sophia, S. 40).

⁷³ Berichtband des V. Intern. Kongresses für byzantin. Studien (Rom 1936), Studi Bizantini e Neellenici, Bd. VI, Rom 1940–XVIII, Taf. LIII, LIV.

⁷⁴ *Rudolf Kautzsch*, Kapittelstudien, Berlin 1936, S. 195.

⁷⁵ *Kautzsch*, l. c., S. 196.

⁷⁶ *Kautzsch*, l. c., Taf. 36, Nr. 644a, 644b; *Schneider*, Hagia Sophia, Abb. 45, 46, 47.

⁷⁷ *Schneider*, Hagia Sophia, Abb. 39, 40; *Hayford Peirce* u. *Royall Tyler*, L'art byzantin, 2. Bd., Paris 1934, Taf. 105.

⁷⁸ *Kautzsch*, l. c., Taf. 34, Nr. 559, 560; *Schneider*, Hagia Sophia, Abb. 41, 42.

⁷⁹ *Kautzsch*, l. c., Taf. 39, Nr. 645, 651; *Peirce* u. *Tyler*, l. c., Taf. 106.

⁸⁰ *Kautzsch*, l. c., Taf. 32, Nr. 522; auch von *Salzenberg* (Baudenkmäler, 1854) abgebildet.

⁸¹ *Salzenberg*, Altchristliche Baudenkmäler in Konstantinopel, 1854; *Schneider*, Hagia Sophia, Abb. 49.

⁸² *Salzenberg*, Baudenkmäler; *Schneider*, Hagia Sophia, Abb. 45, 48, 49, 64. Im Winter 1934/35 sind die Teppiche entfernt worden, die den Fußboden der Hagia Sophia bedeckten. „Bei dieser Gelegenheit kam der prachtvolle Marmorfußboden der Kirche zum Vorschein, der mit der Mauerverkleidung, so wie

sie noch an den Wänden erhalten ist, an Reichtum wetteifert.“ *E. Mamboury*, in *Studi Bizantini e Neoellenici*, Bd. VI, Rom 1940-XVIII, S. 197.

⁸³ *Kautzsch*, I. c., Taf. 37, Nr. 591; *Peirce u. Tyler*, I. c., Taf. 85.

⁸⁴ Die bekanntesten Beispiele des „Kapitells mit geflochtenem Rahmen“ finden sich an den Säulen im Untergeschoß der Nischen des Oktogons von San Vitale in Ravenna (*Corrado Ricci*, Ravenna, Bergamo 1909, Abb. 86, 105; *Peirce u. Tyler*, *L'art byzantin*, II, Taf. 84). Eine Anzahl von Kapitellen dieser Art besitzen die Museen von Alexandria und Kairo (*R. Kautzsch*, *Kapitellstudien*, Taf. 38, Nr. 632; *Georges Duthuit*, *La sculpture copte*, Paris 1931; *G. Maspero*, *Musée du Caire*, Guide, 1915, S. 243). Ein trapezförmiger Kämpferstein ist mit Korbgeflecht belegt (das große Kapitell in Alexandria stellt überhaupt einen geflochtenen, sich nach unten zu verengenden Korb dar). In der Mitte ist ein in seinen Umrissen der Trapezform des Ganzen folgendes Feld ausgespart, in dem (mit nur leichten Varianten in den einzelnen Exemplaren) ein stets gleichbleibendes vegetabilisches Motiv, fast freiplastisch hervortretend, in streng symmetrischer Stilisierung angebracht ist. Der Ursprung dieses ornamentalen Motivs von einer Wasserpflanze ist deutlich zu erkennen, und die Art seiner Stilisierung ist eine typisch ägyptische, vielleicht nach der Analogie des altägyptischen Zeichens der Vereinigung der beiden Reiche. (*Maspero*, Guide, S. 243, beschreibt das Motiv am Kairiner Exemplar [Kairo Nr. 1071, aus Alexandria]: „Fleurons de bon style flanqués chacun de deux feuilles plus petites, le tout lié en bouquet“, und gibt die Markuskirche von Alexandria als vermutliche Provenienz an.) Das vegetabilische Ornament kommt an byzantinischen Kapitellen des 6. Jahrhunderts auch unabhängig von dem geflochtenen Rahmen vor, so in der Basilika von Parenzo, wo es in einer Umrahmung von Ranken auftritt (*Zaloziecky*, *Die Sophienkirche*, S. 201, 204, Abb. 33). Das von *Zaloziecky* nur allgemein als „stilisierte Blume in Vase“ charakterisierte Motiv wird von *Peirce u. Tyler* (*L'art byzantin*, II, S. 99) richtiger als Lotus bezeichnet, wobei die Kairiner Kapitelle, zusammen mit denen in San Vitale, koptisch genannt werden. Das vegetabilische Motiv an den „Kapitellen mit geflochtenem Rahmen“ muß dem koptischen Ornament zugerechnet werden. Wie es zu seiner Verbindung mit dem Korbkapitell kam, in der es am häufigsten auftritt (Ravenna und Exemplare der Museen in Alexandria und Kairo) und ob das Korbkapitell selbst nicht überhaupt koptischen Ursprungs ist, läßt sich zur Zeit nicht entscheiden. Die koptische Skulptur arbeitete in der Regel in Kalkstein, Schiefer wurde nur für kleinere Arbeiten verwandt, soweit Marmor benutzt wurde, handelte es sich um Import vom Prokonnes (*Duthuit*, *Sculpture copte*, S. 26). Die Kapitelle in Alexandria und Kairo dürften wohl in Ägypten gearbeitet sein. Bei denen, die in Konstantinopel entstanden und zu denen die in S. Vitale wohl gehören (*Kautzsch*, *Kapitellstudien*, S. 192), ist mit der Benutzung des koptischen Motivs zu rechnen. Dabei ist das „Kapitell mit geflochtenem Rahmen“ besser als „Koptisches Kapitell“ zu bezeichnen.

⁸⁵ *Fritz Fichtner*, *Wandmalereien der Athos-Klöster*, Welt- und Lebensanschauung, Ritus, Architektur, Malerei. Berlin 1931.

⁸⁶ Im Reich der Bagratiden, 861 begründet, 1084 durch die seldschukische Eroberung von Ani vernichtet, erreichte die Entwicklung der armenischen Baukunst ihren Höhepunkt. Die gewölbte Pfeilerbasilika und der Rundbau werden, zusammen mit der Technik des Hausteinbaus, von Kleinasien und Syrien übernommen und in einer Denkmälerreihe von überraschendem Umfang (zum größeren Teil nur in Trümmern erhalten) mit starker lokaler Eigenart vielfach hervorragend gehandhabt. „Es ist weit von den Ufern des Bosphorus bis zu den rauhen Bergen von Armenien, die die Menschen verhärteten, ihre Augen an mächtige Massen gewöhnen, an strenge Linien, an die Schönheit des nackten Steins... erstaunt verweilt der Blick auf diesen strengen Flächen und scharfen Giebeln“ (*Millet*). Zunächst fällt die Vielheit zum Teil sehr komplizierter Grundrisse auf. Kuppelquadrate mit Strebenischen, reine Strebebauten, längsgerichtete Tonnenbauten, längsgerichtete Kuppelbauten werden unterschieden (unter letzteren die Kathedrale von Ani, ein Hauptwerk, 989–1001 erbaut). Die Kirchen, die viel größer sind als die gleichzeitigen byzantinischen Bauten von Konstantinopel, bestehen aus betonähnlichem Gußmauerwerk, das mit regelmäßig geschnittenen Platten aus Lava und Tuff verkleidet ist. Im Außenbau werden spitz zulaufende, die Kuppel verbergende Pyramidaldächer auf turmartigen Trommeln, flache Apsiden, Blendarkaden und dekorative Flachreliefs wahrgenommen, im Innenbau Bündelpfeiler und hochgezogene Bogen und Gewölbe. Die Bildung ist massig, die Proportionen sind gestreckt. Die Grundrisse zeichnen sich, besonders bei den Zentralbauten, durch eine ganz ungewöhnliche Detaillierung der sternförmigen Gestalt

aus, wobei die einzelnen Raunteile von Mauermassen umschlossen werden, deren Dichte an das Übertriebene grenzt. In der von Montano und Soria 1684 in Rom veröffentlichten Sammlung antiker römischer Baugrundrisse finden sich solche von Zentralbauten, die man als Phantasien der Zeichner des 16. und 17. Jahrhunderts halten würde, wenn sie nicht in gewissen armenischen Denkmälern ihre Analogie hätten. So stimmt der Plan eines Zentralbaus, der sich an der Via Appia befunden und zur Zeit der Veröffentlichung von Montano und Soria bereits zerstört gewesen sein soll und dessen Kern aus einer kreuzförmigen Gruppe von 5 Kuppeln besteht (M.-S., Taf. 4) mit dem Grundriß der Kirche von Nicorzmindra (Grundr. 16, nach Baltrušaitis, 11. Jahrhundert) in der Grunddisposition überein. Von den verlorengegangenen hellenistischen Lösungen im Gebiet des Zentralbaus sind uns einige, wenn auch in stark veränderter Gestalt, unter den armenischen Denkmälern erhalten geblieben. Die Kathedrale von Etschmiadsin, die als älteste Kirche Armeniens gilt (angeblich Ende des 5. Jahrhunderts errichtet, im 7. Jahrhundert erneuert), weist denselben vierpaßartigen Grundriß auf, der in der Kirche von Germigny-les-Près, vom Bischof Theodulf von Orléans zu Anfang des 9. Jahrhunderts erbaut, erhalten ist. Die Rückwirkung der armenischen Baukunst auf die byzantinische, vor allem in den Balkanländern, ist von *Gabriel Millet* (*L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916) ausführlich untersucht worden. Über Georgien hat die armenische Baukunst auch auf Rußland eingewirkt, doch dürfen diese Einflüsse nicht überschätzt werden. Der von *Josef Strzygowski* (*Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien 1918, 2 Bde.) unternommene Versuch, die an sich sehr beachtliche, baugeschichtlich ungewöhnlich interessante armenische Architektur zur Grundlage der späteren europäischen Entwicklung zu machen, muß als verfehlt bezeichnet werden. Doch behält die Veröffentlichung von Strzygowski ihren Wert durch die Aufnahme der armenischen Denkmäler an Ort und Stelle (armenische Expedition des Wiener kunsthistorischen Instituts, 1913). Außerdem: *Michel Tamariti*, *L'église géorgienne*, Rom 1910; *Jorgis Baltrušaitis*, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, préface par Henri Focillon, Paris 1929; *David Roden Buxton*, *Russian mediaeval architecture, with an account of the transcaucasian styles and their influence in the West*, Cambridge 1934.

⁸⁷ S. Anm. 65.

⁸⁸ Von A. M. Schneider (*Topographie*, S. 51) um 850 datiert.

⁸⁹ Von Schneider mit dem Feuertempel von Gira verglichen (s. Anm. 65). Gira und Rusafa wahrscheinlich beide auf römisch-hellenistischer Grundlage.

⁹⁰ In Fortsetzung einer hellenistischen antiken Gattung, die u. a. durch die „Bilder“ des Philostrat vertreten ist, haben die Byzantiner die Ekphrasis, die Beschreibung von Kunstwerken, entwickelt. Zwei bekannte Beispiele der Ekphrasis sind die der (untergegangenen) justinianischen Apostelkirche und ihrer Mosaiken von Konstantinos Rhodios und Nikolaos Mesarites (*August Heisenberg*, Grabeskirche und Apostelkirche, Leipzig 1908). Quellenschriften zur byzantinischen Kunstgeschichte sind von Unger (Wien, 1878) und von J. P. Richter (Wien, 1897) herausgegeben worden.

⁹¹ *Carlo Cecchelli*, Sguardo generale all'architettura bizantina in Italia, in *Studi Bizantini e Neoclassici*, herausgegeben von Silvio Giuseppe Mercati, Bd. IV, Rom 1935—XIII, S. 1—64, Taf. I—XVI.

⁹² *Ebersolt*, *Monuments d'architecture byzantine*, S. 69.

⁹³ *Jakob Burckhardt*, *Geschichte der Renaissance in Italien*. 5. Aufl., Stuttgart 1912, S. 120.

⁹⁴ *Hans Willich*, *Die Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos*, Berlin-Neubabelsberg, o. J. (1914), S. 11.

⁹⁵ *Willich*, l. c., S. 13.

⁹⁶ In der Bezeichnung kommt der Ursprung dieser Bauform von der byzantinischen Pendentifkuppel zum Ausdruck. Die Beziehungen von Böhmen und Mähren zu Byzanz waren sehr alt und gingen auf die Zeit von Kyrill und Methodius (Mitte des 9. Jahrhunderts) zurück.

⁹⁷ *Willich*, l. c., S. 11, 12.

⁹⁸ *Eduard von Meyer*, *Pompeji in seiner Kunst*, Berlin, o. J. (1904).

⁹⁹ *Friedrich von Duhn*, *Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien*, Leipzig 1906.

¹⁰⁰ *Goethe*, *Die Externsteine* (1824).

¹⁰¹ „Der Ursprung der byzantinischen Kunst und, zum großen Teil, der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, der von Geheimnis umgeben war und den die Ausgrabungen von Dura in neuem Licht erscheinen lassen“, *G. Millet*, im Vorwort zur Veröffentlichung von *Du Mesnil du Buisson* (1939); *The*

Excavations at Dura-Europos, conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters, *Preliminary Report*, herausgegeben von P. V. C. Bauer und M. J. Rostovzeff, 1929ff.; *Franz Cumont*, Dura Europos, Paris 1926, 2 Bde.; *Marcel Aubert*, Les fouilles de Doura-Europos, notes sur l'origine de l'iconographie chrétienne, in *Bulletin Monumental*, 93. Bd., 1934; *A. von Gerkan*, Die frühchristliche Kirchenanlage von Dura, in *Römische Quartalschrift*, 42. Bd., 1934; *H. Lietzmann*, Geschichte der alten Kirche, 2. Bd., Berlin 1936, S. 120–144. Ein den Wandmalereien von Dura-Europos nahestehendes Denkmal, zugleich das einzige dieser Art, das bisher bekannt war, sind die Wandmalereien der Katakomben Megaret-Abu-Scheil bei Palmyra, die 1900 vom russischen archäologischen Institut in Konstantinopel erforscht worden sind. Die Katakomben wurden um 160 n. Chr. von drei Brüdern, Noammin, Male und Sadi, als Familiengrab angelegt, in das auch Freigelassene Aufnahme finden konnten. Die in der Katakomben gefundenen Inschriften sind aramäisch. Sie besteht aus einer Anzahl von Felsenkammern. Die größte zeigt ein aus dem Felsen geschnittenes Tonnengewölbe. Durch sorgfältige Wandmalerei, in der sich auch an dieser entlegenen Stelle das Niveau des antoninischen Zeitalters behauptet, wird der Raum klar gegliedert. Das Tonnengewölbe ist mit Kassetten versehen und ruht auf einem Konsolengesims. In den Bogenfeldern sind mythologische Kompositionen entwickelt, während die Wände, die durch ein zweites Konsolengesims nach oben zu abgeschlossen werden, geflügelte weibliche Genien zeigen, die, auf Sphären stehend, die Bilder der Verstorbenen über ihren Köpfen in Rundschilden halten. In der Sockelzone sind Tierkampfsszenen angebracht. Die Ausstattung der Katakomben von Palmyra geht stilistisch über alles in Dura-Europos Gefundene weit hinaus, dem Wesen des großen Zentrums Palmyra (nachdem Hadrian die Stadt besucht hatte, nannte sich die „Königin der Wüste“ Adriana Palmyra) entsprechend, von dem Dura immer stark beeinflusst worden ist. Die Porträts in der Katakomben von Palmyra bilden das Gegenstück zu einer bestimmten Gruppe unter den Mumienporträts aus dem Fajum und sind wie diese auf derselben Grundlage der hellenistischen Bildnisdarstellung geschaffen, auf der auch das christliche Heiligenbild zustande kam. *B. V. Farmakovski*, Die Malerei von Palmyra. Veröffentl. d. russ. archäol. Instituts in Konstantinopel, 8. Bd., 1903 (russ.). *B. A. Turajev*, Gesch. des Alten Orients, Petersburg 1913, S. 373, 374 (russ.); eine Abbildung der Katakomben von Palmyra in *Wulff*, Altchristliche und byzantinische Kunst, 1. Bd., S. 20, Abb. 13.

¹⁰² *James Henry Breasted*, *Oriental forerunners of byzantine painting*, Chicago 1924.

¹⁰³ *Hopkins* u. *Du Mesnil du Buisson* in *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1933, S. 254, „l'artiste qui écrit en pehlvi, peut être le plus original... emprunte aux sujets classiques aussi bien qu'aux scènes vues... analyse du mouvement presque cinématographique.“

¹⁰⁴ *Van Berchem-Clouzot*, *Mosaïques chrétiennes*, S. 44, Abb. 47; Abbildungen der Mosaiken von Sa. Maria Maggiore in *Joseph Wilpert*, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1917, 4 Bde.

¹⁰⁵ *Hermann Degering* u. *Albert Boeckler*, *Die Quedlinburger Italafragmente*, Berlin 1932, S. 188.

¹⁰⁶ *Gabriel Millet*, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, S. 555–592.

¹⁰⁷ *Richard Hamann-Mac Lean*, *Frühe Kunst im westfränkischen Reich*, Leipzig 1939, Taf. 21–23. Chronik des sogen. Fredegarius, um 714.

¹⁰⁸ *Stephan Beissel*, *Geschichte der Evangelienbücher*, S. 89, Abb. 22.

¹⁰⁹ Die Griechen haben den Papyrus als Beschreibstoff von Ägypten entlehnt, wo es auf den Papyri spätestens seit der Zeit des Neuen Reiches Bilder gab, nicht nur in den Totenbüchern, sondern auch in den Erzeugnissen der profanen Literatur (Turin 145, *Erman-Ranke*, Ägypten, Abb. 101, 102). Erst der unmittelbare Kontakt, in den das Griechentum in Alexandria zu Ägypten kam, war die Veranlassung zur Übernahme der Buchillustration durch die griechische Welt.

¹¹⁰ Evangelienbuch des 12. Jahrhunderts in der Biblioteca Laurenziana in Florenz, unveröffentlicht. Photographien der Miniaturen in der École des Hautes études in Paris. *Gabriel Millet*, *La collection chrétienne et byzantine des Hautes Études*, Paris 1903, S. 39–41, Phot. C 370–C 432.

¹¹¹ Evangelienbuch des 11. Jahrhunderts in der Nationalbibliothek in Paris. 215 Pergamentseiten mit 372 Miniaturen kleinen Formats, mit reicher Anwendung von Gold, 108 zum Matthäus-, 67 zum Markus-, 102 zum Lukas-, 95 zum Johannesevangelium, wohl die am vollständigsten illustrierte byzantinische Evangelienhandschrift, die bis jetzt bekanntgeworden ist. *Henri Omont*, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris, o. J. (1908), 2 Bde.; *H. Bordier*, *Description des peintures et autres ornements*

contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris 1883. Der Archetypus des Paris. gr. 74 ist in mehrfachen Kopien erhalten, so in dem Evangelienbuch des Königs Johann Alexander in London (Brit. Mus. Add. 39627), einem Hauptwerk der altbulgarischen Miniatur von 1356. *Bogdan D. Filov*, Miniaturitě na Londonskoto Evangelie na Zar' Ivan Aleksandra, Sofia 1934 (bulgar. u. französ. Text).

¹¹² Die Gestalten der Täuflinge am Jordanufer, unter ihnen die eines Mannes, der sein Hemd über den Kopf zieht, ebenso in den gleichen Darstellungen des Paris. gr. 533, Fol. 146 (11. Jahrhundert), der Mosaiken der Nea Moni auf Chios und der Fresken von Neredica bei Nowgorod, Rußland, und in Nachwirkung des byzantinischen Vorbildes in der Taufe Christi Masolinos (Fresken Castiglione d'Olonia) und Piero della Francescas (Tafelbild London). In dem „Badenden Soldaten“ Michelangelos wurde das Motiv aus der Sakralkunst herausgelöst und verselbständigt.

¹¹³ Diese Reitergruppen noch im 15. Jahrhundert auf einer Nowgoroder Ikone, *Schweinfurth*, *Gesch. der russischen Malerei im Mittelalter*, Abb. 89.

¹¹⁴ Die Darstellungen des Gleichnisses von den Arbeitern im Weinberg im Paris. gr. 74 (11. Jahrhundert), und im Goldenen Codex von Gotha (Ende des 10. bis Anfang des 11. Jahrhunderts, Abb. in *Swarzenski*, *Vorgotische Miniaturen*, Leipzig 1927, S. 22) gehen auf dieselbe altchristliche Vorlage zurück. In der Art, wie diese benutzt wird, ist der Unterschied zwischen der byzantinischen und der mittelalterlichen Buchmalerei zu erkennen.

¹¹⁵ *H. Gerstinger*, *Die griechische Buchmalerei*, Wien 1926, S. 7.

¹¹⁶ So noch in der russischen monumentalen Wandmalerei des beginnenden 16. Jahrhunderts, *Schweinfurth* l. c., Abb. 76.

¹¹⁷ *Hermann Thiersch*, *An den Rändern des römischen Reichs*, München 1911, S. 55.

¹¹⁸ *F. Gregorovius*, *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter*, Stuttgart 1889, I. Bd., S. 218.

¹¹⁹ „Fremde Gefühle vergangener Zeit durchbeben den Geist hier, Wo des Honorius Sarg neben der Schwester Gebein Steht in der kleinen Kapelle, geschmückt mit dem alten Musivwerk: Ließ dies schwache Geschlecht eine so dauernde Spur?“ (Platen). Honorius wurde 423 in Rom beigesetzt, im Mausoleum des weströmischen Kaiserhauses bei S. Peter, einem aus Ziegeln errichteten Rundbau mit acht Sarkophagen, der späteren Kapelle S. Petronilla, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts Ludwig XII. als „Tempel des Königs von Frankreich“ hatte erneuern lassen und in der die von dem Ersten Orator der Krone Frankreichs bei der Kurie, dem Kardinal Jean de Groslaye, bestellte Pietà Michelangelos ursprünglich aufgestellt war. Die Kapelle S. Petronilla wurde 1519 abgetragen, um dem Neubau von S. Peter Platz zu machen. Galla Placidia starb 450 in Rom und ist wahrscheinlich an derselben Stelle wie ihr Bruder Honorius beigesetzt worden. Das Gebäude in Ravenna zuerst vom Presbyter Agnellus um 840 in seinem *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* (ed. A. Testi Rasponi, Bologna 1924) als ihre Grabstätte bezeichnet.

¹²⁰ 1844 auf Veranlassung von Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin gebracht, 1904 in stark restauriertem Zustand im Kaiser-Friedrich-Museum ungünstig (weil zu tief) in einer apsidenförmigen Nische angebracht.

¹²¹ S. Anm. 20. *O. Wulff*, *Das ravennatische Mosaik von S. Michele in Affricisco*, *Jahrb. d. preuß. Kunstsamml.*, Bd. 25, 1904, S. 374–401.

¹²² *Amedes Maiuri*, *Herkulaneum (Führer)* S. 42.

¹²³ *Pb. Schweinfurth*, *Über Chiaroscurotechnik in der byzantinischen Malerei*. Berichtband des IV. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Sofia, 1934), herausgegeben von B. D. Filov, *Izvestije na Blgarskije Archeologičeski Institut*, Bd. 10, 1936, S. 107–112.

¹²⁴ Aus einem Thermensaal durch den Bischof Neon von Ravenna, an den ein Brief Leos des Großen vom 24. 10. 458 erhalten ist, umgestaltet: „cede vetus nomen, novitati cede vetustas.“ Die Stuckzone sollte, Emporen vortäuschend, raumerweiternd wirken. Der Stil der Stuckfiguren, die bemalt waren, sichtbar von dem der Apostel des Kuppelmosaiks verschieden und wesentlich primitiver. Farbige Abbildungen nach ravennatischen Mosaiken in *Jos. Wilpert*, *Die römischen Mosaiken und Wandmalereien usw.* Freiburg i. B., 1917, III. Bd., Taf. 78–110.

¹²⁵ Ebenso im Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom (um 400), das Poussin bewundert haben soll. *Antonio Petrucci*, *La Basilica di S. Pudenziana in Roma*, Rom 1934. Auch in dem Mosaik der Kapelle S. Aquilino bei S. Lorenzo in Mailand (zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts) sind die Apostel ohne Nimben dargestellt. Zur ikonographischen Deutung dieser beiden Mosaiken *F. Gerke*, *Christus in der spätantiken Plastik*, Berlin 1940, S. 73.

- ¹²⁶ *Corrado Ricci*, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Rom 1930.
- ¹²⁷ *E. Tea*, *S. Maria Antiqua*, Rom 1937.
- ¹²⁸ *Kairo*, *Museum*, Nr. 1120. *G. Maspero*, *Guide* (1915), S. 248, 249, Abb. 89.
- ¹²⁹ *Ernst Dietz* u. *Otto Demus*, *Byzantine mosaics in Greece*, Cambridge, Massachusetts, 1931.
- ¹³⁰ *Ph. Schweinfurth*, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag 1930, S. 38–59.
- ¹³¹ *G. Millet*, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899; *Dietz-Demus*, I. c.
- ¹³² *Schweinfurth*, I. c., S. 62–116.
- ¹³³ *Otto Demus*, *Die Mosaiken von S. Marco in Venedig*, Baden bei Wien, 1935. *Giulio Lorenzetti*, *Torcello*, Venedig 1939; *M. Brunetti*, *S. Bettini*, *F. Forlati*, *G. Fiocco*, *Torcello*, Venedig, 1940.
- ¹³⁴ *Demus*, *Mosaiken von S. Marco*, S. 8.
- ¹³⁵ *Demus*, *Mosaiken von S. Marco*, S. 14.
- ¹³⁶ *H. Wölfflin*, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 2. Aufl., München 1908, S. 220.
- ¹³⁷ *H. Voß*, *Die Malerei der Spätrenaissance in Florenz und Rom*, I, S. 202, Abb. 63.
- ¹³⁸ *Voß*, I. c., I, Abb. 74.
- ¹³⁹ *Voß*, I. c., II, Abb. 125.
- ¹⁴⁰ *E. Pfuhl*, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München 1923, II, S. 864. Vgl. *Wiener Genesis*, p. 44.
- ¹⁴¹ *Schäfer-Andrae*, *Die Kunst des Alten Orients*, Berlin 1925, S. 377. Der Vergleich von Abb. 62 u. 63 erweist den Unterschied perspektivischer und frontaler Darstellung im 6. und im 11. Jahrh.
- ¹⁴² *Demetrius Ainalov*, *Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskowitzischen Zeit*, Berlin 1939, S. 21.
- ¹⁴³ *N. L. Okunev*, *Monumenta artis serbica*, I.
- ¹⁴⁴ *Igor Grabar*, *Die Freskomalerei der Demetriuskathedrale in Wladimir*, Berlin (o. J.); *Schweinfurth*, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, S. 67–77.
- ¹⁴⁵ *Schweinfurth*, I. c., S. 80–110. Der Petrus der Himmelfahrt (Abb. 82a) zeigt das skopasische Motiv des Pasquino.
- ¹⁴⁶ *A. Anisimoff*, *Les fresques de Pskov*, in *Cahiers d'Art*, Paris 1930; *Schweinfurth*, I. c. 113–116.
- ¹⁴⁷ Vgl. Kap. 1, Anm. 2 u. Anm. 70. Vgl. auch *Chalva Amiranachvili*, *Oubissi*, Tiflis 1930, u. *Alba Medea*, *Cripte eremitiche Pugliesi*, Rom 1939.
- ¹⁴⁸ *He eikon* = das Bild. Davon abgeleitet: *eikona*, *eikonion*, *eikonidion*, *ikona*. Im lateinischen Westen im Mittelalter: *icon*, *ancon*, *ancona*, *yncon*. *N. P. Kondakov*, *Russkaja Ikona*, III, S. 11.
- ¹⁴⁹ *Wulff-Alpatov*, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Abb. 13.
- ¹⁵⁰ *A. I. Anisimov*, *Our Lady of Vladimir*, Prag 1928; *Wulff-Alpatov*, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Abb. 22, 23; *Schweinfurth*, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, S. 117–123; *E. Pfuhl*, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Bd. II, S. 838 ff., „Bildnismalerei“; *Paul Buberl*, *Die griechisch-ägyptischen Mumienbilder der Sammlung Th. Graf*, Wien 1922.
- ¹⁵¹ *G. Ostrogorsky* u. *Ph. Schweinfurth*, *Das Reliquiar der Despoten von Epirus*, *Seminarium Kondakovianum*, *Recueil d'études* IV, Prag 1931, S. 165–172, Taf. V, VI; dieselb., *El relicario de los despotas del Epiro*. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1930, S. 213–221; *S. Cirac Estopañan*, *I tesori bizantini passati in Ispagna attraverso l'Italia. Il reliquiario della basilissa Maria e del despota Tommaso dell'Epiro*. Berichtband des V. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Rom 1936), *Studi Bizantini e Neoellenici*, Bd. VI, Rom 1940, S. 73–77.
- ¹⁵² *R. Hamann-Mac Lean*, *Frühe Kunst im westfränkischen Reich*, Leipzig 1939, Taf. 8, 9.
- ¹⁵³ *Erasmus Roterdami Encomium Moriae*, i. e. *stultitiae laus*. Basler Ausgabe 1515, mit den Randzeichnungen von Hans Holbein in Faksimile. Mit einer Einführung herausgegeben von *Heinr. Alfr. Schmid*. Basel 1931. (Vgl. *Deutsche Allgem. Zeitung* 3. 2. 1932, *Literarische Beilage*.)
- ¹⁵⁴ *W. Waetzold*, *Deutsche Kunsthistoriker*, Bd. II.
- ¹⁵⁵ *Gustav Friedrich Waagen*, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. Berlin 1837–1839. III. Teil, S. 202 ff.
- ¹⁵⁶ *Jo. Mich. Heineccii*, *Abbildung der alten und neuen griechischen Kirche*, Leipzig 1711, II. Teil, S. 83: „geben sie vor, daß die Heiligen-Bilder, die man verehren solle, nicht müßten geschnitzt, sondern nur künstlich gemahlet seyn, wie sie denn alle ausgehauene Bilder der Heiligen als Götzen-Bilder verabscheyen.“
- ¹⁵⁷ *Louis Bréhier*, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris 1936.

¹⁵⁸ Günther Wolfgang Morath, Die Maximianskathedra in Ravenna. Freiburg i. Br. 1940, Rez. Deutsche Literaturzeitung 1941, S. 72–78, und die Publikation von C. Cecchelli.

¹⁵⁹ O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913; Leonid Matzulewitsch, Byzantinische Antike, Studien auf Grund der Silbergefäße der Ermitage, Berlin 1929, Rez. Orientalistische Literaturzeitung 1931, S. 1038–47; Salles-Volbach-Duthuit, Art byzantin, Paris (1932).

¹⁶⁰ Howard Carter u. A. C. Mace, The tomb of Tut-ankh-amen, Bd. I, London 1923, S. 170, Taf. XXXVI; ägyptischer Goldschmuck mit farbigem Schmelz im Museum in Cairo: G. Maspero, Guide (1915), S. 416 ff., „salle des bijoux“; in den Museen von München und Berlin: Schäfer-Andrae, Die Kunst des Alten Orients, Berlin 1925, S. 448. Verwandte Technik, ägyptischer Goldschmuck mit Edelsteineinlagen: Schäfer-Andrae, l. c. S. 294–296. Über das chinesische Cloisonné (Emailpasten zwischen Messingstegen auf Kupfergrund): Paléologue, L'art chinois, Paris (1887), S. 229–239; Adolf Fischer, Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln, 1913, S. 74–75; Ausstellung chinesischer Kunst, Berlin 1929, Katalog, S. 292, 293, 423. „Der rätselhafte Silberspiegel [im Shōsōin in Nara], dessen Rückseite mit braunrotem, grünem und blauem Schmelz zwischen Goldstegen geziert ist, das ganz isolierte Monument einer Technik, die wir in China nach den Schriftquellen erst im 13., in Japan frühestens im 16. Jahrhundert wiederfinden, wird daher wohl nach China zu weisen sein“ (O. Kümmerl, Kunstgewerbe in Japan, Berlin 1911, S. 65).

Es geht aus dem Text von Carter und Mace nicht eindeutig hervor, ob die Sandalenspangen aus dem Grabe des Tutanchamon mit echtem Goldemail verziert sind, oder ob auch hier, wie in den erwähnten Pektoralen des Mittleren Reiches die Glaspasten wie Edelsteine behandelt und als massive Einlagen in die goldenen Fassungen hineingepreßt oder eingekittet, nicht aber eingeschmolzen sind. Die Wirkung kommt jedenfalls dem echten Goldemail gleich. Die ältesten echten Emails, die bis jetzt bekannt geworden sind, gehören dem 2. Jahrtausend v. d. Zeitr. und dem ägäischen Kulturkreise an. Es ist denkbar, daß von hier aus die Technik des Emails schon in dieser frühen Zeit nach Ägypten übertragen worden ist, das zur Zeit des Tutanchamon in mannigfacher Beziehung zu Kreta stand (über letztere: D. Fimmen, Die kretisch-mykenische Kultur, Berlin 1924, S. 181 ff.). Echten Zellschmelz kennt man sonst aus Ägypten nicht vor der 30. Dynastie (4. Jahrhundert v. d. Zeitr.). Dagegen sind griechische und etruskische Emailarbeiten des 6. und 5. Jahrhunderts v. d. Zeitr. nachzuweisen. Das Ursprungsgebiet des Emails dürfte im östlichen Mittelmeergebiet und in Vorderasien zu suchen sein.

Das französische Wort *émail* kommt von *smaltum*, einer mittelalterlichen Latinisierung, die vom alt-hochdeutschen Zeitwort *smelzan* abgeleitet ist. Die Grundlage des Emails oder Schmelzes bildet Glasmasse, die unter Benutzung von Kupfer- und Eisenoxyden in den jeweilig gewünschten Ton gefärbt wird, und der außerdem Zinnoxid oder Knochenasche beigegeben ist, um sie undurchsichtig zu machen. Diese Glasmasse wird zu einem feinen Pulver zerstoßen, das, mit einem vegetabilischen Bindemittel dickflüssig angerührt, in feuchtem Zustande einem Metallgrund aufgetragen wird. In gelindem Feuer schmilzt die feuchte Glaspaste wieder zu einer festen, glänzenden Schicht zusammen, während das Bindemittel herausbrennt. Im Mittelmeergebiet bereits seit zwei Jahrtausenden geübt, erreicht die Emailtechnik indes erst in Byzanz, das seit dem 6. Jahrhundert n. Chr. eine Reihe vorderasiatischer Kunsttechniken in eigenartiger Weise umzugestalten und zu sublimieren verstand, ihre größte Vollendung. Der Auftrag der Emailpasten auf Gold — das die Byzantiner wegen seiner Oxydfreiheit, sodann wegen seiner alle Farben zusammenfassenden und hebenden Eigenschaft ausschließlich benutzen — konnte in doppelter Art erfolgen. Man grub entweder die Figuren und Muster, die man farbig auf goldenem Grunde darstellen wollte, aus der Metallplatte heraus und goß die verschiedenen farbigen Pasten in die auf diese Art erzielten Vertiefungen (Grubenemail), oder man lötete auf die zu schmückende Platte Stege von dünnem Golddraht auf, die dem vorher eingestanzten Umriß der gewünschten Zeichnung folgten, und goß die Pasten in die von diesen Drahtstegen auf der Metallplatte gebildeten Umzäunungen hinein, zwischen denen sie dann erkalteten (Drahtemail). Die Byzantiner haben diese letzte Technik gewählt und zur Vollkommenheit zu steigern gewußt. Statt der voluminösen Drähte löteten sie papierdünne Stege auf die Grundplatte (Zellschmelz, *émail cloisonné*). Während sich beim Drahtemail die eingeschmolzenen Pasten nach dem Erkalten muldenförmig zwischen den metallenen Rippen der Einfassungen senken, verstanden die Byzantiner durch geschicktes Nachfüllen der Glasmasse, die Zwischenräume zwischen den Metallstegen gänzlich auszufüllen und durch einen nachträglichen Schliff, der ausgeführt wurde, wenn die eingeschmolzenen Pasten genügend erkaltet waren, eine prachtvolle Oberfläche zu er-

zielen, auf der die polierten feinen Goldadern der Stege aufs schönste mit der durch den Schliff verdichteten Farbenpracht der opaken Glaspasten zusammengingen.

Die Technik des byzantinischen Goldemails war gewiß schon im 6. Jahrhundert, im „goldenen Zeitalter“ Justinians, in Konstantinopel voll entwickelt worden. Der Hochaltar der Sophienkirche, von dem wir so viele Zeugnisse, bis hinauf zu den Chroniken von Groß-Nowgorod besitzen, war mit Goldemail geziert. Niketas Akominatos, ein Augenzeuge der großen Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer im Jahre 1204, schreibt über diesen Altar: „Der heilige Tisch, zusammengesetzt aus verschiedenen wertvollen Dingen, die durch Feuer in vollendeter Schönheit verschmolzen waren, wurde in Stücke zer schlagen und unter die Krieger verteilt.“ Die Hauptwerke des byzantinischen Goldemails, die noch erhalten sind, gehören der Kunst des 9. bis 12. Jahrhunderts an. Es sind dies meist kleinere Goldplättchen, zum Schmuck liturgischer Prunkgeräte, der Reliquiare und der Rahmen der Ikonen bestimmt. Der russische Sammler Svenigorodskoi hat in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts davon eine prachtvolle Sammlung in Rußland und auf dem Kaukasus zusammenbringen können, die von N. P. Kondakov und von Johannes Schulz beschrieben worden ist. Die Sammlung Svenigorodskoi wurde von Pierpont Morgan angekauft und befindet sich jetzt im Metropolitan-Museum in New York. Ein Wunder des byzantinischen Zellschmelzes sind die Darstellungen von Tänzerinnen von der Krone des Konstantinos Monomachos (um 1050) im Nationalmuseum in Budapest. Das Hauptwerk in Deutschland ist die Staurothek im Dom zu Limburg a. d. Lahn (Abb. 67). Weitere Beispiele des byzantinischen Goldemails befinden sich in der Reichen Kapelle der Residenz und im Nationalmuseum in München, im Klerikalseminar in Freising (am Rahmen des dortigen Lukasbildes, vgl. „Kirchliche Kunstschatze aus Bayern“, Ausstellung im Residenzmuseum in München, 1930, Katalog Nr. 177, Abb. 12) und im Berliner Schloßmuseum.

Viertes Kapitel

¹ K. Krumbacher, in *Hinneberg*, Die Kultur der Gegenwart, I, 8, S. 273. Alexis Jelačić, Les descriptions de voyages russes du Moyen-Age à Constantinople. Studi Bizantini e Neellenici, V, Rom 1939, S. 473—481; G. Da Costa-Louillet, Y eut-il des invasions russes dans l'Empire byzantin avant 860?, *ibid.* S. 85; Ilarion Swiencickij, Die Friedensverträge der Bulgaren und der Russen mit Byzanz, *ibid.* S. 322 bis 326; Chalvan Bérizdzé, Byzance et le Caucase, *ibid.* S. 11—24; *Recueil Uspenski* ed. G. Millet, 1930, 32.

² G. Ostrogorsky, Geschichte des byzantinischen Staates, München 1940, S. 158, 159.

³ Ostrogorsky, l. c., S. 214.

⁴ Über die Sviätoslawepisode berichten Leo Diaconus und die russische Nestorchronik. Vgl. G. Schlumberger, L'Épopée byzantine, I, Jean Tzimisès, Paris 1896, S. 147 ff.

⁵ Die Kaiserinnen wurden in der Porphyra, dem purpurgetäfelten Gebärzimmer des Palastes, entbunden. Anna Komnena nennt zu Beginn des 12. Jahrhunderts die Porphyra „ein altes Denkmal“ und beschreibt sie als einen quadratischen Raum mit pyramidenförmigem Dach, dessen Fußboden und Wände mit Porphyrlplatten belegt waren. Die Kaiserin Irene ließ 797 ihren 27jährigen Sohn Konstantin VI. in der Porphyra blenden, dort, wo sie ihn geboren hatte. Die Purpurfarbe und der Porphyrsstein kamen dem Kaiser zu. Im Palast und in der Hagia Sophia befanden sich im Paviment an den Stellen, wo der Kaiser bei offiziellen Zeremonien zu stehen hatte, runde Porphyrscheiben, sogen. Rotae oder Omphalia. „Wenn der Kaiser sich vor Gott demütigt, tritt er auf eine grüne Rota“ (während der Fasten und in der Karwoche). Anton von Nowgorod berichtet, daß die Gottesmutter, wenn sie nachts die Hagia Sophia besucht, auf der kaiserlichen Rota kniet. Die toten Kaiser wurden in Porphyrsarkophage gelegt. Zur Zeit Konstantins befanden sich in Konstantinopel an zwei der bedeutendsten Plätze, am Konstantinsforum und am Philadelphion, „ganze Komplexe von Porphyrwerken“. Der Porphyrluxus setzte sich in der theodosianischen und der justinianischen Zeit fort. Seit dem 7. Jahrhundert wurde er eingeschränkt, da seit der islamischen Eroberung Ägyptens der Mons Porphyrites in der östlichen Wüste, von wo allein im Altertum der Porphyr kam, sich außerhalb des Reiches befand. Von den erhaltenen byzantinischen Porphyrwerken sind zwei Torsi von Kaiserstatuen in den Museen von Berlin und Ravenna zu nennen und der sogen. „Carmagnola“ an der Fassade von S. Marco, der etwas überlebensgroße Kopf eines Kaisers im juwelengeschmückten Diadem, wahrscheinlich Justinian II. Rhinotmetos („mit der abgeschnit-

tenen Nase“, Kaiser 685–695 und nochmals 705–711) darstellend. Aus Porphyrt sind auch die vier normannisch-staufischen Prunksarkophage im Dom von Palermo. Die Vorliebe der Mediceer für Porphyrt ist in der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz wahrzunehmen, wo Cosimo der Alte in der Platte des über dem Grabe seiner Eltern befindlichen steinernen Tisches eine Porphyrröte anbringen und Lorenzo der Prachtige als Grabmal für seinen Vater Piero und seinen Onkel Giovanni an der Wand einen von Verrocchio in Bronze gefaßten Porphyrsarkophag aufstellen ließ. *Richard Delbruecke*, Antike Porphyrwerke, Berlin 1932, S. 27–32.

⁶ *S. F. Platonov*, Geschichte Rußlands, Leipzig 1927, S. 140. *Hildegard Schaefer*, Moskau, das dritte Rom, Studien zur Geschichte der politischen Theorien in der slawischen Welt, Hamburg 1929.

⁷ *Richard Andree*, Menschenschädel als Trinkgefäße, Zeitschr. d. Vereins für Volkskunst in Berlin, 1912, S. 21. Die Untersuchung geht aus von dem bis 1905 noch geübten Trunk aus der Schädelreliquie des h. Sebastian in der Kirche des Marktfleckens Ebersberg, Oberbayern.

⁸ *Ostrogorsky*, Geschichte des byzantinischen Staates, S. 385.

⁹ *Konstantin Jireček*, Geschichte der Serben. 2 Bde., Gotha 1911 und 1918.

¹⁰ Von großer Bedeutung für den Unterschied zwischen Westen und Osten ist die Kirchensprache. Daß Bonifazius das Pallium von Rom nahm und daß sie im Westen lateinisch war, hat unleugbar zur formalen Bildung des westlichen Genius entscheidend beigetragen, ihn bestärkend in seiner „Fähigkeit zu denken und sich auszudrücken“ (*Wilamowitz*, in *Die Kultur der Gegenwart*, I, 8, S. 69). Die Slawen hätten von der griechischen Kirchensprache (zu der es nicht kam) kaum den gleichen Nutzen gehabt, dazu war die byzantinische Welt viel zu esoterisch. Auch dem Westen blieb sie im Mittelalter lange unverständlich. Die unablässige Arbeit, mit der die abendländischen Humanisten aus der ihnen seit dem 14. Jahrhundert näher bekannt werdenden byzantinischen Geistigkeit, diesem von den Neuplatonikern vorbereiteten Zusammenleben von antiker Kultur und Christentum, den entscheidenden Wert herauslösten, gehört mit zu den Leistungen, die nur auf Grund der besonderen Veranlagung des abendländischen Genius möglich gewesen sind. Im 9. Jahrhundert schreibt Photios (etwa 820–897), „der größte Gelehrte seines Jahrhunderts“, eine Instruktion für den neubekehrten bulgarischen Zaren Boris-Michael nach dem Vorbild des Fürstenspiegels, den Isokrates, der Zeitgenosse Platons, für Nikokles, König von Zypern, verfaßt hatte, untermischt mit Zitaten aus den Sprüchen Salomos und aus Jesus Sirach (*J. B. Bury*, *A history of the Eastern Roman Empire, from the fall of to the accession of Basil I. (A. D. 802 bis 867)*, London 1912, S. 332 ff.). Leo VI., der Photios nach Armenien in die Verbannung schickte, ist der Verfasser von Gebeten, Predigten und Reden, in denen „weitausholende dogmatische Ausführungen mit klassischen Reminiszenzen“ zusammengehen. Im 11. Jahrhundert betrachtet Romanos III. Argyros Mark Aurel, Trajan, Hadrian als seine Vorbilder. Michael Psellos, sein jüngerer Zeitgenosse (1018–1078?), vereinigt in sich zugleich alle Vorzüge und Schattenseiten seiner Zeit. „Er war erfüllt von einer glühenden Liebe für die antike Weisheit und Dichtung. Allerdings sind die Traditionen der Antike in Byzanz nie abgestorben, aber Psellos hatte zu der altgriechischen Kultur ein besonderes, unmittelbares und zugleich viel tieferes Verhältnis. Das Studium der Neuplatoniker genügte ihm nicht, er fand den Weg zu der Quelle, hat Platon kennengelernt und kennen gelehrt und dadurch auf die Mit- und Nachwelt unendlich befruchtend gewirkt. Er war der größte byzantinische Philosoph und zugleich der erste Humanist“ (*Ostrogorsky*, *Geschichte des byzantinischen Staates*, S. 230). Von der neuplatonisch begründeten „Ikonesophie“ des Johannes Damascenus (gest. vor 754), die die Frage nach dem Wesen der Bilder mit dem christologischen Problem in Verbindung brachte, ist bereits die Rede gewesen. In ihren verschiedenen Stadien werden die Erörterungen dieses zentralen Problems immer wieder durch neuplatonisches Denken bestimmt. Der prästabilierte Logos, die beiden vollkommenen, untrennbaren und zugleich unvermengbaren Naturen Christi, aus denen jedoch ein einheitlicher Wille spricht und die sich in einer einzigen, einheitlichen Wirkungsweise äußern, der Pantokrator, in dessen Gestalt Christus mit den greisenhaften Zügen des Alten der Tage erscheint, die Gottesmutter, die „weiter als die Himmel ist“ und die das Grenzenlose empfangen hat, das winzige Kind, das die Welt erbaute, der Hohepriester in Ewigkeit nach der Ordnung Melchisedek — das alles geht eine unlösbare Verbindung ein mit den Elementen der antiken Philosophie und Dichtung und ergibt in dieser Summe den Inhalt des wachen Traumes, der am Ende des klassischen Altertums steht und in dem die Byzantiner sich bis zuletzt bewegt haben. Es war ein von der gesamten europäischen Umwelt weitgehend isoliertes Extrem, das sich dem Verständnis der bekehrten Slawen auch unter der Voraussetzung der griechischen Kirchensprache auf jeden Fall entzogen hätte.

- ¹¹ Deutsche Literaturzeitung, 1934, S. 734–741.
- ¹² Deutsche Literaturzeitung, 1935, S. 332, 334, 335.
- ¹³ *Ostrogorsky*, Geschichte des byzantinischen Staates, S. 185 (Karte).
- ¹⁴ *Th. Uspenski*, Aboba-Pliska. Izvestija des russischen archäologischen Instituts in Konstantinopel, Bd. X, 1905; *Bogdan Filov*, Geschichte der altbulgarischen Kunst, I. Bd., Berlin 1932; *Krsto Mijatev*, Der große Palast in Pliska und die Magnaura von Konstantinopel, Berichtband des IV. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Sofia 1934), herausgegeben von Bogdan Filov, Izvestija des bulgarischen archäologischen Instituts, Bd. X, 1936, S. 136–144; *Madara*, Veröffentlichungen des bulgarischen Nationalmuseums, 2. Bd., Sofia 1936, Text bulgarisch und französisch.
- ¹⁵ Die zweite von außen her erfolgte Staatsgründung unter den Slawen, nachdem zuerst der aus Sens gebürtige Franke Samo durch Beseitigung der Herrschaft der Avaren 623 das böhmisch-mährische Königreich ins Leben gerufen hatte. Es folgten die Begründung des russischen Staates durch die Varanger Hrörik-Rurik und Helgi-Oleg seit 862 und die Staatsgründung des Wikingers Dago in Polen.
- ¹⁶ *Veselin Beševliev*, Die byzantinischen Bestandteile der protobulgarischen Inschriften, Berichtband des IV. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Sofia 1934), herausgegeben von Bogdan Filov, Izvestija des bulgarischen archäologischen Instituts, Bd. IX, 1935, S. 269–272.
- ¹⁷ *Krsto Mijatev*, Der Reiter von Madara, Izvestija des bulgarischen archäologischen Instituts, Bd. V, 1928/29, S. 90–126 (bulgar. mit französ. Inhaltsangabe). *Ph. Schweinfurth*, Das Felsrelief der Externsteine. Gedächtnisschrift für P. Nikov. Sofia 1940, S. 442–461. Der König hat langes Haar, das auf seinen Rücken fällt (ähnlich wie Bahram II in Shapur), er ist mit einem langen faltigen Gewand (dem persischen Skaramangion?) bekleidet, führt mit der Rechten die Zügel und hält in der Linken über dem Hals des Pferdes einen Becher (Becher und Pferdezaum als Attribute der „Nemesis“ auf Dürers Kupferstich „Das große Glück“). Das Pferd, das den König trägt, schreitet im Paßgang nach rechts, von einem Hunde gefolgt. Unter dem Pferde kauert ein verwundeter Löwe, der mit dem Schwanz schlägt und in dessen Rücken ein kurzer, mit einem Roßschweif als Fahne versehener Wurfspieß steckt. Das lebensgroße Felsrelief wirkt an der Bergwand von unten gesehen klein, etwa wie eine Parthenonmetope.
- ¹⁸ Das etwas später entstandene, das gleiche Motiv zeigende Relief des Alxenor von Naxos im Athener Museum erscheint im Vergleich leicht maniert. Dem „Ovčar“ („Schäfer“) von Sosopolis-Apollonia (Schreiber dieser Zeilen hörte den die Schätze des Sofioter Museums 1937 bewachenden stattlichen bulgarischen Invaliden den Anaximandros mit diesem Wort wohlgefällig bezeichnen) kommt in der Form und in der unmittelbaren Lebendigkeit des Motivs die Gestalt des Äolos (oder Hephaistos) vom Gigantenkampf am Schatzhause der Siphnier in Delphi am nächsten.
- ¹⁹ *Vera Ivanova*, Kirchen und Klöster im bulgarischen Lande (4.–12. Jahrhundert), Sofia 1926 (bulgar., mit französ. Inhaltsangabe).
- ²⁰ *Vera Ivanova*, Les anciennes basiliques en Bulgarie, Berichtband des IV. Intern. Kongresses (Sofia 1934), herausgegeben von Bogdan Filov, Izvestija des bulgarischen archäologischen Instituts, Bd. X, 1936, S. 211–215.
- ²¹ *Krsto Mijatev*, Die Rundkirche von Preslav, Sofia 1932 (bulgar. mit französ. Inhaltsangabe).
- ²² Im Baptisterium von Fréjus (5.–6. Jahrhundert) sind die vor die Stirnmauern der Nischen gestellten Säulen durch Arkaden verbunden, über denen die Mauern des Oktogons aufsteigen. *Jean Hubert*, L'art préroman, Paris 1938, Taf. IV.
- ²³ *Alois Fuchs*, Die karolingischen Westwerke, Paderborn 1929, vgl. auch *E. Dyggve*, Kurzer vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen im Palastviertel von Thessaloniki, Frühjahr 1939, in Dissertationes Pannonicae, ser. 2, Nr. 11, Budapest 1941, S. 63–71.
- ²⁴ *Krsto Mijatev*, Die Keramik von Preslav, Sofia 1936 (Monumenta Artis Bulgariae, ed. B. D. Filov, vol. IV, bulgarisch und deutsch).
- ²⁵ *E. Reisch*, Die Marienkirche in Ephesos; Forschungen in Ephesos, 4. 1, Taf. IV; *Jean Hubert*, L'art préroman, Taf. XXf.
- ²⁶ *G. Millet*, L'école grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, S. 15 ff.
- ²⁷ „Die Monarchen des Orients suchten die Kühle unter mächtigen Wölbungen, wobei die Türen genügten, um dem Tageslicht Zutritt zu geben; die Hörer des Chrysostomos in Antiochia oder des Choricios in Gaza liebten Luft und Licht.“ *Millet*, l. c., S. 17.

²⁸ Millet, l. c., S. 41; *Schmidt-Annaberg*, Die Basilika Aja-Sofia in Ochrida, Deutsche Bauzeitung, LV, 1921, S. 193–196 u. 205–211. „En partant du plateau d'Anatolie, la basilique à triple nef aveugle a pris deux directions opposées. L'une à l'Est, vers l'Arménie et le Caucase. Vers l'Ouest, la Crète est le carrefour où passe la grande nef aveugle, tantôt dégagée, tantôt masquée sous un toit unique, pour prendre, avec bien d'autres procédés orientaux, le chemin de l'Occident. On l'a en effet signalé dans le centre de la France . . . En fait, elle constitue un des traits distinctifs de l'architecture romane dans l'Auvergne et le Poitou.“ Millet, l. c., S. 36.

²⁹ Noch unter Samuel 1106 errichtet? Millet, l. c., S. 58, Anm. 11.

³⁰ A. M. Schneider, Byzanz, Vorarbeiten zur Topographie etc., Berlin 1936, S. 56, Abb. 13.

³¹ A. Rašenov, Die Kirchen von Mesembria. Sofia 1932 (bulgarisch und französisch); N. Mavrodinov, Die Außendekoration der bulgarischen Kirchen, Izvestija des bulgarischen archäologischen Instituts, Bd. VIII, 1934, S. 262–330 (bulgarisch, mit französischer Inhaltsangabe); ders., Die einschiffige und die kreuzförmige Kirche in Bulgarien bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, Sofia 1931 (bulgarisch mit französischer Inhaltsangabe).

³² Krsto Mijatev, Dekorative Wandmalerei der Nekropole von Serdica, Sofia 1925 (bulgarisch, mit französischer Inhaltsangabe); André Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928. In der altchristlichen Nekropole von Serdica-Sofia sind u. a. am Gewölbe einer Grabkammer die vier Erzengel Michael, Gabriel, Raphael und Uriel mit den Beischriften MIHEL VRIEL GABRIEL RAFAEL abgebildet, ohne Nimben, mit einer Andeutung von Flügeln (Mijatev, S. 99, 100, 124, Abb. 31 u. 36). Die Darstellungen aus der apokryphen Jugendgeschichte Christi in Perušica stehen in Beziehung zu koptischen Wandmalereien derselben Zeit.

³³ Iv. Gošev, Neue Beiträge zur Geschichte und Archäologie des Klosters Bačkovo, Jahrbuch („Godišnik“) der theolog. Fakultät der Univ. Sofia, Bd. VIII, 1930–31, S. 350.

³⁴ A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, S. 63, 64.

³⁵ A. Grabar, Die Kirche von Bojana, Sofia 1924 (bulgarisch und französisch); ders., La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, S. 117–176; B. Filov, Geschichte der albulgarischen Kunst bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken, Berlin 1932 S. 68–75; ders., Die albulgarische Kunst, Bern 1919, S. 26–29, Taf. 50, 51; *Die Wandbilder von Bojana*, Florian Kupferberg Verlag, Berlin 1943.

³⁶ Die Reinigung und Neubefestigung der Wandmalerei von Bojana wurde 1914–1915 von dem bulgarischen Maler Marin Georgiev durchgeführt. Zur Befestigung des Bildgrundes wurden die beschädigten Stellen mit einem neuen Grund von neutraler Farbe ausgefüllt. Von Erneuerungen der Malerei und von Ergänzungen wurde abgesehen. Von den späteren Übermalungen, die entfernt wurden, befindet sich eine Christusdarstellung im Nationalmuseum in Sofia (Grabar, Kirche von Bojana, S. 27 u. S. 86, Abb. 9).

³⁷ H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts, Leipzig 1925, S. 32.

³⁸ A. Grabar hat darauf hingewiesen (La peinture religieuse en Bulgarie, S. 171–173), daß die Geste, mit der in Bojana die Gemahlin des Sebastokrators Kalojan, Desislava, die Mantelschnur greift, auf einer Reihe von Darstellungen westeuropäischer Fürstinnen auf ihren Siegeln im 13. und 14. Jahrhundert vorkommt (nach G. Demay, Le costume du Moyen Age d'après les sceaux, Paris 1880), während sie im byzantinischen Kunstkreise unbekannt ist. In der Tat kann das Greifen nach der Mantelschnur („la cordelière du mantel“) in den Darstellungen des 13. Jahrhunderts in Westeuropa charakterisiert werden als „un de ces gestes à la mode, qui s'introduisent on ne sait comment, mais qui passent pour agréables et bienséants“ (etwa so wie die Hand in der Weste oder hinter dem Rockaufschlag im europäischen Herrenporträt von 1700–1850). „La main passée dans la cordelière du manteau . . . était . . . un des signes auxquels les mondains du temps reconnaissaient le „style élevé.““ Die Geste kommt im 13. Jahrhundert bei Männern und Frauen vor. Unter den Naumburger Stiftern zieht die deutsche Fürstin Reglindis ihre Mantelschnur ganz ebenso herunter wie in Bojana die bulgarische Desislava (Pinder-Heege, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, 3. Aufl., Berlin 1931, Taf. 68, 72). Dieselbe Geste des Hineinhängens der Hand in die tief herabgezogene Mantelschnur zeigt eine Königsstatue vom Nordquerschiff der Kathedrale von Reims und der gekrönte Reiter im Dom zu Bamberg (Hermann Beenken, Bildwerke des Bamberger Doms, Bonn 1925, Taf. 77, 79). Ihr Vorhandensein in Bojana zeigt den Einfluß der westeuropäischen Mode im christlichen Osten seit 1204. Die Auflockerung nach der Seite des Weltlichen, die durch sie in die Feierlichkeit der Versammlung hineingetragen wird, ist zu gering, um der hieratischen Haltung der Stiftergruppe Abbruch zu tun.

- ³⁹ B. Filov, Geschichte der altbulgarischen Kunst, Berlin 1932, Taf. 32b. Theodor Schmit, Die Koimesiskirche von Nikaia, Berlin 1927.
- ⁴⁰ L. Mirkovič, Bogorodica Mlekopitatelničā, in Bogoslov, Belgrad 1938, S. 3–20.
- ⁴¹ Zu den ikonographischen Motiven, die erst die spätbyzantinische Zeit kennt, gehört die bärtige Darstellung des Moses in der Verklärung Christi. Auf einen engeren Zusammenhang zu Konstantinopel oder zu einem Kunstkreise, der die konstantinopolitanische Tradition pflegt, so wie er in Nikäa vorauszusetzen ist, deuten in Bojana die Darstellungen des Christus Chalkites und des Christus Euergetes hin, die Kopien von in Konstantinopel besonders verehrten Ikonen sind.
- ⁴² In Bojana ist der bulgarische Nationalheilige, der h. Johannes von Rila, dargestellt. „Das Bild der h. Nedelja, die eine rein slawische Bezeichnung trägt, ist ebenfalls in der byzantinischen Ikonographie unbekannt. Man hat mit Recht vermutet, daß wir darin eine Slawisierung des alten Typus der Maria Orans zu sehen haben . . . diese bulgarischen Elemente in den Wandmalereien von Bojana sprechen zugunsten der Annahme, daß ihre Maler bulgarischer Abstammung waren.“ B. Filov, Geschichte der altbulgarischen Kunst, Berlin 1932, S. 74.
- ⁴³ A. Stransky, Remarques sur la peinture en moyen âge en Bulgarie, en Grèce et en Albanie. Berichtband des IV. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Sofia 1939), herausgegeben von B. D. Filov, Izvestija des bulgarischen archäologischen Instituts Bd. X, Sofia 1936, S. 37ff.
- ⁴⁴ Der Schmied, dem die Herstellung der Nägel aufgetragen worden war, weigerte sich, die Arbeit auszuführen, was dann die böse Frau des Schmiedes tat. Im „Mystère de la Passion“ des Jean Michel heißt sie Hédroit, ist eine Magd des Priesters Annas und hat Malchus zum Buhlen. Mit brennender Laterne begleitet sie Malchus zum Garten von Gethsemane. Der Bote, der geschickt wird, die Nägel abzuholen, heißt Brayard und ist „der Tyrann des Pilatus“. Die deutschen Holzschnitte abgebildet in G. Leidinger, Einzelholzschnitte, Bd. I, Nr. 13, und Bd. II, Nr. 11 (A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, S. 195ff.). In dem um 1450 entstandenen Stundenbuch des Estienne Chevalier (Chantilly, Musée Condé) ist die Zubereitung der Nägel dargestellt in einer der die großen Passionsbilder begleitenden Randminiaturen unter der Kreuztragung (Klaus G. Perls, Jean Fouquet, Paris, o. J. [1940], S. 46, Abb. 14), einem jener kleinen Bilder von zeitloser Gültigkeit, in denen sich der Genius Fouquets in seiner ganzen Größe manifestiert und die zu den primitiven Bildungen von Zemen in seltsamem Gegensatz stehen. Diesen verwandt sind Bilder der basilianischen Höhlenkirchen in Apulien (Poggiardo).
- ⁴⁵ Filov, Geschichte der altbulgarischen Kunst, Berlin 1932, S. 79.
- ⁴⁶ Filov, l. c., Taf. 45.
- ⁴⁷ Filov, Geschichte der bulgarischen Kunst, Berlin 1933, Taf. 24a.
- ⁴⁸ Filov, l. c., Taf. 25.
- ⁴⁹ Hugo Rahtgens, Die Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln, Düsseldorf 1913, S. 196.
- ⁵⁰ G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I. Bd., Berlin 1919, Textband, S. 172. Von Dehio wird die Holztür von S. Maria im Kapitol in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert. Der Figurenstil der Reliefs scheint aber der „Goldenen Madonna“ im Münsterschatz zu Essen (Dehio, l. c., Tafelband, S. 381, Abb. 429) aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts eher verwandt als Werken des 12. Jahrhunderts.
- ⁵¹ M. Kašanin, L'art yougoslave, Belgrad 1939, Taf. 23.
- ⁵² Jurgis Baltrušaitis, Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Préface par Henri Focillon, Paris 1929, Abb. 3, 19, 45, 48, 48, 58, 87, 170.
- ⁵³ Die armenische Kunst hat auf allen ihren Gebieten eine zwar einseitige, aber doch sehr kraftvolle nationale Abwandlung der byzantinischen Form hervorgebracht, und es sind von ihr mannigfache Wirkungen auf den Balkan und auf Rußland ebenso wie auf das Abendland ausgegangen. Die mittelalterliche Baukunst Armeniens (vgl. Anm. 86) „hat dieselben Voraussetzungen wie die romanische von der Seite der hellenistischen, syrischen und sasanidischen Kunst her. Sie steht wie diese in Kontakt mit der byzantinischen und der arabischen Kunst. Die Zeit ihrer höchsten Blüte fällt mit der romanischen Kulturperiode fast zusammen. Diese beiden Kunstgebiete können als zwei historische Experimente betrachtet werden, die, bei gleichen Voraussetzungen, von verschieden gearteten Kräften durchgeführt worden sind . . . Wie in der Kunst des Abendlandes nach dem Ende der großen Wanderung traten in Armenien klassische Formen in Widerstreit zu abstrakten Formen und verbanden sich mit ihnen . . . Der grundlegende Unterschied, der die transkaukasische Kunst von der des Abendlandes trennt, kommt darin zum Aus-

druck, daß die Baumeister des Abendlandes selbst an Bauten, wo die dekorative Bauplastik am sichtbarsten in Erscheinung tritt, immer das konstruktive Element betont haben und daß für sie eine Mauer, mag sie glatt oder verziert sein, immer ihre organische Funktion behält, während sich der Unterschied von Konstruktion und Dekoration in den transkaukasischen Bauten verwischt, wo diese Werte sogar vertauscht werden . . . Daher kann, ungeachtet der zahlreichen Berührungspunkte, die Kunst der Bagratiden . . . nicht eine romanische Kunst Asiens genannt werden.“ (Focillon, in *Baltrušaitis*, I. c., S. VIII, X, XIV.)

Für den Beginn der mittelalterlichen Malerei Großarmeniens ist eine Angabe von Bedeutung, die sich in einer gegen die bilderfeindlichen Paulikianer gerichteten Streitschrift findet, die den armenischen Priester Vrthanes Kherthogh, der 604–607 als stellvertretender Katholikos genannt wird, zum Verfasser hat: „von den Armeniern hat bis jetzt niemand verstanden, Bilder zu malen, sondern diese kamen von den Griechen“; d. h. eine armenische Malerschule hat vor dem 7. Jahrhundert nicht bestanden. Andererseits werden in der 1300 geschriebenen Chronik des Bischofs Stephanos Orbelian von Siunikh unter dem Jahre 895 in der Provinz Siunikh „Männer, unvergleichlich in ihrem Geschick als Maler und Schreiber“, erwähnt und 936 ein Abt Elias als „Priester und Maler“ bezeichnet. Armenien hat demnach im 9. Jahrhundert offenbar eine entwickelte Malerschule besessen; was diese an Monumentalmalerei geleistet hat, ist fast ganz verlorengegangen (erhalten sind u. a. die Wandmalereien im Innern der Kirche von Achtamar auf einer Insel im Van-See, Abb. in *The Art Bulletin*, Bd. 15, 1933, Fig. 38), während Denkmäler der Miniatur erhalten sind. Von ihnen ist das Evangeliar der Königin Melke (Mlkhe), Gemahlin des Königs Gagik Ardzruni, zu nennen, das 902 entstand und von der Königin dem Kloster Varag in der Gegend von Van verehrt wurde, gegenwärtig in der Bibliothek des Klosters S. Lazzaro bei Venedig (S. Lazzaro, Nr. 1144), und das Evangeliar von Etschmiadsin, das 989 im Kloster Noravankh („Neues Kloster“) in der Provinz Siunikh entstanden ist. Die ganzseitigen, stilistisch hervorragenden Miniaturen am Anfang dieser Handschrift sind nicht syrischen Ursprungs, sondern ebenfalls 989 in Armenien entstanden. *Sirarpie Der Nersessian*, The date of the initial miniatures of the Etschmiadsin gospel, in *The Art Bulletin*, Bd. 15, 1933; dieselbe, *Manuscripts arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVE siècles*. Préface de Gabriel Millet, Paris 1936, 1937, Rez. Deutsche Literaturzeitung, 1939, S. 1135–1138.

⁵⁴ Don Frane Bulić u. Dr. Ljubo Karaman, Kaiser Diokletians Palast in Split, Agram 1929, S. 3.

⁵⁵ Ejnar Dyggve u. Rudolf Egger, Forschungen in Salona, I–III; M. Abramšč, Split und Umgebung, 1928.

⁵⁶ Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1917; Van Berchem-Clouzot, Mosaïques chrétiennes, Genf 1924, S. 199–203.

⁵⁷ Georg Mano-Zissi, Bericht über die Ausgrabungen in Stobi, Berichtband des VI. Intern. Kongresses für Archäologie (Berlin 1939), Berlin 1940, S. 591–593.

⁵⁸ Ejnar Dyggve, Das Mausoleum von Marusinač und sein Fortleben, Berichtband des IV. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Sofia 1934), herausgegeben von B. D. Filov. Izvestija des bulgarischen archäologischen Instituts, Bd. 10, 1936, S. 228–237.

⁵⁹ I. Strzygowski, Altslawische Kunst, Augsburg 1929, S. 198, 199; L. Karaman, Iz kolijevke hrvatske prošlosti, 1930.

⁶⁰ Nach Radoičič.

⁶¹ M. L. Burian, Die Klosterkirche von Studenica, Zeulenroda 1934; P. Toesca, Storia dell'arte italiana, I, 2, S. 848.

⁶² N. L. Okunev, Die Wandmalerei von Sopočani, in *Byzantinoslavica*, Bd. I, Prag 1929 (russ. mit französ. Inhaltsangabe); R. V. Petkovič, La peinture serbe du moyen-âge, I, II, 1930, 1934. Die Wandmalereien von Sopočani sind (ebenso wie die von Mileševo) auf gelbem Grunde ausgeführt, der hier offenbar den Goldgrund der Mosaiken ersetzen sollte.

⁶³ P. Toesca, Storia dell'arte italiana, I, 2, S. 962 ff.

⁶⁴ Laudedeo Testi, Le Baptistère de Parme, Florenz 1916, Abb. 127, 144, 149, 153, 155, 157.

⁶⁵ P. Toesca, I. c., S. 965. Für die Beurteilung der italienisch-balkanischen Beziehungen grundlegend: G. Millet, L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle. Studi bizantini e neoellenici, VI, 1940, S. 272–297.

⁶⁶ N. L. Okunev, Mileševo, in *Byzantinoslavica*, Bd. VII, 1938 (russisch, mit französischer Inhaltsangabe).

⁶⁷ Gabriel Millet, L'ancien art serbe, Les églises, Paris 1919; Milan Kašanin, L'art yougoslave, Belgrad 1939.

- ⁶⁸ A. Haseloff, Die vorromanische Plastik in Italien, 1930, Taf. 6.
- ⁶⁹ Walter Greischel, Der Magdeburger Dom, 2. Aufl. 1939, Taf. 75.
- ⁷⁰ Pinder-Hege, Der Naumburger Dom, 2. Aufl.
- ⁷¹ Kašanin, L'art yougoslave, Taf. 67.
- ⁷² Kašanin, l. c. Taf. 12; Faksimile herausgegeben von Stojanovič.
- ⁷³ V. R. Petkovič, Le roman d'Alexandre illustré de la Bibliothèque Nationale de Beograd, Berichtband des V. Intern. Kongresses für byzantinische Studien (Rom 1936), Studi Bizantini e Neoellenici, 6. Bd., Rom 1940, S. 341—343, Taf. XCIV—CIII.
- ⁷⁴ R. Hamann-Mac Lean, Frühe Kunst im westfränkischen Reich, Leipzig o. J. (1939), Taf. 109—111; Marcel Dienlajoy, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal, Stuttgart 1913, S. 91.
- ⁷⁵ J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters in München. Denkschr. d. K. Akademie in Wien, Philos.-hist. Klasse, Bd. 52, Wien 1906.
- ⁷⁶ O. Tafrali, Monuments byzantins de Curtea de Arges, Paris 1931.
- ⁷⁷ Jon J. Nistor, Rück- und Ausblick in die Geschichte Rumäniens. Vom Leben und Wirken der Romanen, Sammlung von Vorträgen, herausgegeben von E. Gamillscheg, II. Rumänische Reihe, Jena und Leipzig 1933.
- ⁷⁸ G. Millet, Cozia et les églises serbes de la Morava, Mélanges Iorga, Paris 1933, S. 827—856.
- ⁷⁹ A. Grabar, L'origine des façades peintes des églises moraves, Mélanges Iorga, Paris 1933, S. 365—382.
- ⁸⁰ Die Bischofskirche von Curtea de Arges ist 1876—1886 durch Lecomte de Noy (einem Schüler Viollet-le-Ducs) vollständig erneuert worden. Das alte Gebäude wurde 1857 von Ludwig Reissenberger und Mich. Seyfried aufgenommen. Die Aufnahmen sind veröffentlicht im Jahrbuch der kaiserl.-königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung von Baudenkmälern, 4. Bd., Wien 1860.
- ⁸¹ Baltrušaitis, l. c. S. XV, 95.
- ⁸² J. D. Stefănescu, Contributions à l'étude des peintures murales valaques, Paris 1928; ders., L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et Moldavie, Paris 1929.
- ⁸³ Zur zeitlichen Abgrenzung des russischen Mittelalters vgl. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, S. 7—15, 460—462 u. Deutsche Literaturzeitung 1934, S. 734—741.
- ⁸⁴ Igor Grabar, Geschichte der russischen Kunst, Moskau, o. J. (1910 ff., russ.); M. Alpatov u. N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg o. J. (1932); Demetrius Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst, I u. II, Berlin 1932, 1933; David Roden Buxton, Russian Mediaeval Architecture, London 1934; H. Weidhaas, Formwandlungen in der russischen Baukunst, Halle 1935.
- ⁸⁵ F. Halle, Die Baukunst von Vladimir-Susdal, Berlin 1930.
- ⁸⁶ Ettore Lo Gatto, Gli artisti italiani in Russia, Vol. I, Gli architetti a Mosca e nelle province, L'Opera del Genio Italiano all'Estero, Rom, XII E. F.; Ph. Schweinfurth, Aristotile Fioravanti, Jahrbuch für Geschichte Osteuropas, 2. Jahrgang, 1937, S. 413—432.
- ⁸⁷ Igor Grabar, Geschichte der russischen Kunst (russisch); Demetrius Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst, II. Bd., Berlin 1933, S. 8—33.
- ⁸⁸ Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, S. 31, Abb. 11, (nach Grabar).
- ⁸⁹ Buxton, Russian Mediaeval Architecture, S. 36.
- ⁹⁰ Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst II, S. 37—40. Die Kirche wurde Mariae Schutz und Fürbitte (Pokrov) geweiht, außerdem 7 Heiligen, den Schutzpatronen der Tage, an denen der Sieg Johans des Schrecklichen über Kazan erfochten worden war. Mit dem Namen eines dieser Heiligen, des seligen Basilios, „Vassilij Blažennyj“, wurde sie gemeinhin bezeichnet.
- ⁹¹ Zu ihrer geschichtlichen Entwicklung und den mit diesen verbundenen Einzelfragen vgl. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag, Martinus Nijhoff, 1930.
- ⁹² L. K. Goetz, Das Kiewer Höhlenkloster als Kulturzentrum des vormongolischen Rußland, Passau 1904; Schweinfurth, l. c., S. 125—128.
- ⁹³ Die Tradition der Ikonenkunst hat im engeren Gebiet von Vladimir-Susdal nachhaltig weitergewirkt. Noch im 19. Jahrhundert waren die Dörfer Mstéra, Chólui und Pálecha im Gouvernement Vladimir das Hauptzentrum der von Heimarbeitern (Kustarj) ausgeübten professionellen Ikonenmalerei. Goethe, der von der Großfürstin Maria Paulovna hierüber Nachricht erhalten hatte (sein eine die russische Heiligenmalerei betreffende Anfrage enthaltender Brief an die Großfürstin ist abgedruckt in der Festschrift des

Goethe- und Schiller-Archiv, 1898) schreibt in „Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar (1814–1815) im Abschnitt „Heidelberg“: „Und so ward es denn eine kirchliche Angelegenheit, die Bilder zu festigen. Dies geschah nach genauer Vorschrift unter Aufsicht der Geistlichkeit, wie man sie denn auch durch Weihe und Wunder dem einmal bestehenden Gottesdienste völlig aneignete. Und so werden bis auf den heutigen Tag die unter den Gläubigen der griechischen Kirche zu Hause und auf Reisen verehrten Andachtsbilder in Susdal, einer Stadt des einundzwanzigsten Gouvernements von Rußland, und deren Umgebung, unter Aufsicht der Geistlichkeit gefertigt; daher denn eine große Übereinstimmung erwachsen und bleiben muß.“

⁹⁴ *Schweinfurth*, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, S. 301–324.

⁹⁵ Über die Bilderwand zuletzt: *L. Brébier*, Anciennes clôtures de chœur antérieures aux iconostases dans les monastères de l'Athos, im Berichtband des V. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Rom 1936), Studi Bizantini e Neoellenici, Bd. 6, Rom 1940, S. 48–56. Das Resultat dieser Untersuchungen stimmt, soweit es die russische Bilderwand betrifft, mit der von mir 1930 geäußerten Ansicht überein (Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, S. 238, 239), daß die geschlossene Bilderwand in Konstantinopel entstanden sei, während ihre Ausgestaltung zu dem großen, sich in fünf Rängen aufbauenden umfassenden Gebilde, die sich in Rußland im 15. Jahrhundert vollzieht, anderswo keine Parallele hat und eine russische Eigenleistung gewesen ist. Durch die Untersuchungen Bréhiers wird diese Vermutung bestätigt.

⁹⁶ Der Ausdruck der Starrheit und Furcht erregenden Strenge („la fixité terrible des icones russes“), der den russischen Ikonen eigen sein kann, ihr transzendentes Wesen, ist in der russischen Literatur besonders von Lermontov, der bei scheinbarer Kälte des Gefühls mystischen Eindrücken sehr zugänglich war, in Worte gekleidet worden. Lermontovs Gedicht „Bojarin Orša“ zeigt den alten mächtigen Bojaren, der vom Hof Johanns des Schrecklichen in seinen großen hölzernen Palast am Ufer des Dniepr zurückgekehrt ist, nachts allein in seinen Gemächern, in Gedanken versunken, während draußen Wetterleuchten über dem Flusse steht. Ohne es zu wissen, ist Orša von einem ihm nahe bevorstehenden großen Unglück überschattet. Der Raum ist nur von einer zur Hälfte verzehrten Kerze erhellt. Sie brennt knisternd auf dem Tisch und verbreitet aufflackernd ein seltsames Halbdunkel über die nächsten Gegenstände, während schwarze Schatten in den Ecken stehen. In dieser Atmosphäre wird die Nähe der im Zimmer befindlichen Ikonen fühlbar: „Ihre Metallhüllen glänzen, ihre Augen beleben sich plötzlich, sie werden sehend — aber womit ist ein solcher Blick vergleichbar? Er ist unverständlicher und fürchterlicher als der aller toten und aller lebenden Augen!“ In dieser Schilderung Lermontovs scheint der Acheiropoiet sich seiner Urform, dem Gorgoneion, wieder zu nähern oder die Züge des manichäischen Archon anzunehmen. Die Stellung des Manichäismus zwischen dem östlichen Christentum und dem Buddhismus ist in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung zuerst von Dalton (East christian Art, Oxford 1925, S. 129) angedeutet worden.

Fünftes Kapitel

¹ *Hans Gerstinger*, Die griechische Buchmalerei, Wien 1926, S. 5.

² *L. H. Heydenreich*, Der Apokalypse-Zyklus im Athosgebiet, Zeitschr. für Kunstgeschichte VIII, S. 1–40; *Schweinfurth*, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, S. 365, 472, Abb. 164.

³ *Sarre-Mittwoch*, Riza Abbasi, 1914, S. 3, Abb. 2.

⁴ „Maniera greca und italo-byzantinische Schule: Abgrenzung und Wertung dieser Stilbegriffe“, Berichtband des V. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Rom 1936), Studi Bizantine e Neoellenici, Bd. VI, Rom 1940, S. 387–396.

⁵ *Ph. Schweinfurth*, Das Felsrelief der Externsteine: die byzantinische Grundlage seiner Darstellung. Sbornik v pamet' na prof. Peter Nikov, Recueil dédié à la mémoire du prof. Peter Nikov, Izvestija na blgarskoto istoričesko družstvo, XVI–XVIII, Bulletin de la Société Historique Bulgare, vol. XVI–XVIII, Sofia 1940, S. 442–461.

⁶ Bei Dehio (Geschichte der deutschen Kunst, 1919, I. Tafelb., S. 350) irrtümlich: „Adam gräbt und Eva spinnt.“ G. Dehio hat in seiner Geschichte der deutschen Kunst leider eine Anzahl von Fehlurteilen über

die byzantinische Form geäußert, die in Anbetracht der Stelle, die sein Werk in der deutschen kunstgeschichtlichen Literatur einnimmt, bei uns nur eine bedauerliche Hemmung des Interesses an byzantinischen Studien bedeuten können. Im 1. Textband, S. 213, schreibt Dehio 1919: „Auf seinem eigenen Boden ging der Byzantinismus dem Erstarrungstode entgegen.“ Eine solche Bewertung des Ablaufs der byzantinischen Kunstgeschichte erfolgte, nachdem von den Hauptwerken der byzantinischen Spätphase der paläologischen Renaissance 1906 durch Th. Schmitt die Mosaiken der Kachrije-Djami, 1910 durch G. Millet die Wandmalereien von Mistra veröffentlicht und 1910 die Gesamtdarstellung von Charles Diehl gegeben worden waren.

⁷ „In was für einem Zustand die Malereien waren, als Cavallini sie erneuerte, wissen wir nicht; es darf jedoch als Tatsache angenommen werden, daß der Künstler den Zyklus, den er neu malen mußte, einfach kopiert hat. Alle Szenen tragen denn auch den Stempel der altchristlichen Komposition an sich.“ *Joseph Wilpert*, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1917, 2. Bd., S. 582.

⁸ *J. Wilpert*, Mosaiken und Wandmalereien etc., I. Bd., Abb. 236, 237, nach Cod. Barb. lat. Nr. 4406 der vatikanischen Bibliothek.

⁹ Die Kirche des Desiderius auf dem Monte Cassino ist nicht mehr vorhanden. Das Antependium des Hochaltars kann noch nach zeitgenössischen Miniaturen beurteilt werden, die auf seine Emailbilder zurückgehen (*Vitzthum-Volbach*, Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, S. 54–56, Taf. III). Die von demselben Desiderius gestiftete Kirche von S. Angelo in Formis bei Capua Vetere ist erhalten geblieben. In ihrer Vorhalle befinden sich Fresken von der Hand griechischer Meister (*Mowatov*, Peinture byzantine), deren Schüler das Innere mit Wandmalerei versehen haben.

¹⁰ *Vitzthum-Volbach*, l. c., S. 51.

¹¹ *H. Focillon*, Peintures romanes des églises de France, Paris 1938; *H. Karlinger*, Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg, München 1920.

¹² *Charles Diehl*, nach Couradjod.

¹³ So blieb die byzantinische Ikonographie erst im 12. Jahrhundert endgültig bei der Form der Kreuzabnahme stehen, wie sie in Toqale I bereits um 900 zu sehen ist. Der Paris. gr. 510 zeigt um 880 noch eine andere, einfachere Fassung des Themas, die mehr der altchristlichen Art seiner Darstellung entsprach, die im Codex Egberti und den ihm verwandten Echternacher Handschriften erhalten ist. Die im 12. Jahrhundert zusammen mit den übrigen Themen der byzantinischen Ikonographie verbreitete Form der Kreuzabnahme ist in einer fast unüberschaubaren Menge von Darstellungen in Westeuropa zu finden (im Tympanonrelief des Nicolo Pisano in Lucca ebenso wie im monumentalen Wandbilde im Kreuzgang des Schleswiger Domes).

¹⁴ *Hans Karlinger*, Die hochromanische Wandmalerei von Regensburg, München 1920, S. 70.

¹⁵ *Alfred Lichtwark*, Meister Bertram, Hamburg 1905, S. 188.

¹⁶ *B. D. Filov*, Miniaturite na Londonskoto Evangelie na zar' Ivan Aleksandra, Sofia 1934, Taf. 81,2 (bulgarisch und französisch).

¹⁷ *H. Omont*, Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, II, Taf. 115.

¹⁸ Eine Anamnese des inkarnierten Logos bildet den Inhalt des Gedichts „Göttliche Reminiszenz“ von Eduard Mörike. (Deutsche Allgem. Zeitung, 18. 1. 1933.)

¹⁹ Das auf dem Grabower Altar dargesellte göttliche Antlitz ist das des „Alten der Tage“ (Dan. 7, 9), dessen Gewand weiß und dessen Haar wie reine Wolle ist. Als der „Alte der Tage“ wird Gott-Vater in der byzantinischen Ikonographie dargestellt (die im übrigen die Darstellung der ersten Person der Dreifaltigkeit für gewöhnlich vermeidet), so in den Fresken der Neredicakirche. Zur Erklärung des das Antlitz Gott-Vaters im Bilde des Meisters Bertram umgebenden Wolkenkreises erwähnt *Hubert Stierling* (Theologische Erklärungen zu einigen Bildern Meister Bertrams, Repert. für Kunstw. XLIV, 1924, S. 281) die „conglobata figura“ des Xenophanes und das Nachleben dieser Vorstellung bei Mechthild von Magdeburg („Ebenso sagt Gott von sich: Ich bin ein endloser circulus“), Alanus („Deus est sphaera“), Suso („Gott ist ein zirkelischer Kreis“). Zu den Ausführungen Stierlings sei bemerkt, daß die dem Empedokles zugeschriebene Definition Gottes, die Pascal (*Pensées*, 2. Kap.) wie folgt formuliert hat: „C'est une sphère infinie, dont le centre est partout, la circonférence nulle part“, im Mittelalter vielfach nachgewirkt hat und auch bei Rabelais vorkommt (*Pantagruel*, 3. Buch, 13. Kap., nach der Rabelaisübersetzung von Regis, München, Georg Müller, 1906, II. Bd., S. 372). In den aus Nachzeichnungen bekannten altchrist-

lichen Wandmalereien von S. Paolo fuori le mura in Rom wird dem Schöpfer (so auch in den Szenen des Sündenfalls) eine Kugel als Attribut beigegeben (Abb. 120a, b).

²⁰ *Alexander Dorner*, Meister Bertram von Minden, Berlin, o. J. (1937), S. 13.

²¹ Unter den Miniaturen des Stundenbuchs des Etienne Chevalier von Jean Fouquet (um 1450) im Musée Condé in Chantilly ist eine Darstellung des zeitgenössischen Mysterientheaters erhalten. („Martyrium der h. Apollonia.“) *Klaus G. Perls*, Jean Fouquet, Paris, o. J. (1940); farbige Abb. in *Verve*, Nr. 5–6 (Juli–Oktober 1939).

²² *Hans Jantzen*, Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts, Leipzig 1925, S. 46.

²³ *Jantzen*, l. c., S. 50, 51.

²⁴ *Fritz Lange*, Die Sprache des menschlichen Antlitzes, München 1939, S. 51.

²⁵ *Jantzen*, l. c., Abb. 139.

²⁶ Ein dem Barone Berlinghieri zugeschriebener Kruzifix der Florentiner Akademie, abgebildet bei *F. Lange*, l. c.; *O. Sirén*, Toskanische Maler im 13. Jahrhundert, Taf. 22.

²⁷ *Gabriel Millet*, Le monastère de Daphni, Paris 1899, Taf. 18. „Presque nulle autre part, Anne, sur son lit d'accouchée, ne médite avec le geste des stèles attiques . . . On peut remarquer que le geste d'écartier le voile . . . est purement antique; dans l'art byzantin, au contraire, la femme se couvre le visage“ (*Millet*, p. 159, das letztere nach *Kondakov*, *Art byz.* II, S. 107).

²⁸ *Jantzen*, l. c., S. 61.

²⁹ *Jantzen*, l. c., S. 48. Das Motiv des Apostels zur Rechten Christi findet sich in Daphni (Abb. 34).

³⁰ „Eine der überraschendsten und wundervollsten Figuren des 13. Jahrhunderts“, *Jantzen*, l. c., S. 46.

³¹ *L. Wratislav-Mitrovič et N. Okunev*, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzantinoslavica 1931; *Sirarpie Der Nersessian*, Manuscrits arméniens illustrés, Paris 1936, S. 131.

³² *Jantzen*, l. c., Abb. 24.

³³ *Rudolf Kautzsch*, Deutsche Literaturzeitung 1934, S. 2096.

³⁴ Vgl. Anm. 70.

³⁵ *Günther Kahl*, Die Zwerggalerie, Würzburg 1939, S. 13; Deutsche Literaturzeitung 1941, S. 889–893.

³⁶ Vgl. Anm. 35.

³⁷ *Jean Hubert*, L'art préroman, Paris 1938; *Charles Diehl*, Manuel d'art byzantin, 2. Aufl., 1925/26, II. Bd., S. 712–734, La question byzantine. Auf die Verwandtschaft der Fassade von Saint Gilles und auch der von S. Trophime in Arles mit dem Portal der Südbasilika von Kalat Siman (Abb. 5) hat *G. de Jerphanion* (La voix des monuments, II, Paris 1938, S. 129, Anm. 2) hingewiesen. Kalat Siman wurde erst 985 von dem hamdanitischen Emir Saad-el-Daula von Aleppo zerstört.

³⁸ Die Vorbilder der rheinischen Dreikonchenanlagen sind umstritten („mit großer Wahrscheinlichkeit in der Gegend von Mailand-Como zu suchen“, *Rabtgens*, S. M. i. Kapitol, S. 177). Die Kirchen der Dordogne stehen im Zusammenhang mit Bauwerken, die sich auf Zypern befinden. *Enlart*, Manuel d'architecture française; *G. A. Sotiriou*, Les églises byzantines de Chypre à trois et à cinq coupes et leur place dans l'histoire de l'architecture byzantine, Berichtband des V. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Rom 1936), Studi bizantini e neoellenici, Bd. VI, Rom 1940, S. 401–409.

³⁹ Die an den Kreuzflügeln der heutigen Kirche vorhandenen Reste bogenförmiger Mauerteile, die H. Christ den Anlaß zu seiner Vermutung gaben, werden von *Joseph Hecht* (Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebiets, Basel 1928, S. 138, 139) als spätere Einbauten erklärt, bestimmt (zusammen mit dem ebenfalls späteren singulären Motiv der Absidiolen der Seitenschiffe), die Kreuzflügel zu versteifen. Ihr Charakter soll nach H. ein ausschließlich struktiver sein und die Kirche von Haus aus rechtwinklige Kreuzflügel besessen haben. Zum Plan der Georgskirche von Ortaköi: *H. Rott*, Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig 1908, S. 149 ff. *Jean Ebersolt*, Monuments d'architecture byzantine, Paris 1934, S. 38.

⁴⁰ Ein grätiges Kreuzgewölbe, wie es an Bauten des 10. und 11. Jahrhunderts üblich; eine der frühesten Hallenkrypten (*Hecht*, l. c.). Es dürfte aber die Art, mit der die Gewölbefüße auf den Trapezkapitellen aufsitzen, an ähnliche Formen im Obergeschoß der justinianischen Sergios- und Bakchoskirche in Konstantinopel erinnern.

⁴¹ Verf. hat bereits früher in einem „Die Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Stilbildung der Renaissance“ (*Die Antike*, IX, 1933, S. 105–120) betitelten Artikel die Frage des byzantinischen Stil-

elements bei Giotto erörtert. Sein Beitrag ist in die Giotto-Bibliographie von R. Salvini (1938) nicht aufgenommen worden.

⁴² *Friedrich Rintelen*, Giotto und die Giotto-Apokryphen, München 1912, S. 280, Anm. 67. Die neuen Arbeiten von Wilh. Paeseler, C. A. Isermeyer und Th. Hetzer stehen auf dem Standpunkt Rintelens.

⁴³ *Theodor Schmitt*, Kachrije Djami, 11. Bd. der Veröffentlichungen (Izvestija) des kaiserl. russ. archäologischen Instituts in Konstantinopel, Sofia 1906, Text u. 92 Tafeln (russisch). Rintelen hat von der Publikation der Kachrije-Mosaiken, die er nur aus der Wiedergabe einiger Bildproben im Manuel d'art byzantin von Charles Diehl kannte (wo das zum Vergleich mit Giotto im engeren Sinne in Betracht kommende Material nicht abgebildet ist) nur eine allgemeine Vorstellung gehabt. Das Urteil R.s über das Wesen der byzantinischen Form bleibt überall befangen in unfruchtbaren Erörterungen über die angebliche „Raumlosigkeit“ der byzantinischen Malerei (Rintelen, l. c., S. 279, Anm. 47).

⁴⁴ Daß zu dieser Art von Wirklichkeitsdarstellung Giotto durch die franziskanische Bewegung inspiriert worden ist, hat seinerzeit Henry Thode mit großer Richtigkeit erkannt. Das Werk aller Großen der italienischen Kunst, die nach Giotto kamen, ist von derselben volkstümlichen Art (man erinnere sich an das, was Goethe über die Bewegung der Hände in Leonardos Abendmahl sagt). Gegenüber der Darstellung des Volkstümlichen im Werk der einzelnen Meister ist eine kollektive Schöpfung wie die Villa d'Este in Tivoli mit ihren Gärten und springenden Wassern in der freien Gestaltung der Landschaft ebenso eine solche „Vision Italiens“ (Adelheid von Schorn, Zwei Menschenalter, S. 124).

⁴⁵ *Wilh. Paeseler*, Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II. Bd., 1938, S. 313.

⁴⁶ Vgl. Anm. 4.

⁴⁷ *Wilpert*, Die römischen Mosaiken und Malereien, 2. Bd., S. 1205.

⁴⁸ *Joseph Garber*, Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom, Berlin 1918, S. 57, 80, 84.

⁴⁹ *G. H. Chase*, The Loeb Collection of Arretine Pottery, New York 1908, S. 9–10.

⁵⁰ Sergio Bettini (La pittura di icone cretese-veneziana e i madonnieri, Padua 1933) sagt von der Maniera greca des Dugento, daß die spätere italienische Kunst von ihr ausgegangen sei („la quale pure dell'arte italiana era stata la madre“, B., S. 3) und daß sie von der Maniera greca ihren „Rhythmus“, d. i. die für sie bestimmend gewordene klassische Form zur selbständigen Weiterführung empfangen habe („Essa assimila il bizantinismo . . . e lo supera, mantenendone e trasmettendone il prezioso retaggio di ritmicità . . . Da essa in qualche parte lo stesso Giotto, che doveva esserne il più potente disgregatore, prende le mosse“, B., S. 1).

⁵¹ Der Stifter der Mosaiken der Kachrije Djami, Theodoros Metochites, ein Zeitgenosse Audronikos' II. Palaiologos (Kaiser 1282–1328), starb 1332. Die Kachrije Djami ist die byzantinische Chorakirche („Landkirche“), so genannt, weil sie sich ursprünglich außerhalb der konstantinischen Mauern befand. Die Mosaiken der beiden Vorhallen, die vor 1906 freigelegt worden sind, stellen den einzigen zusammenhängenden Bildzyklus dar, der in Konstantinopel erhalten geblieben ist. Vor zehn Jahren ist im Naos der Kachrije Djami ein Mosaik des Marientodes aufgedeckt worden, das der gleichen Zeit angehört wie die Narthexmosaiken.

⁵² *Curt H. Weigelt*, Giotto (Klassiker der Kunst, 29. Bd.), Stuttgart, o. J. (1925), Abb. 1.

⁵³ *Weigelt*, l. c., Abb. 2.

⁵⁴ *Weigelt*, l. c., Abb. 5.

⁵⁵ *Weigelt*, l. c., Abb. 6.

⁵⁶ *Weigelt*, l. c., Abb. 10.

⁵⁷ *Weigelt*, l. c., Abb. 15. Zur Landschaft in der Flucht nach Ägypten vgl. Abb. 48a.

⁵⁸ *Weigelt*, l. c., Abb. 21. Vgl. Abb. 36 u. 45a. Die Gestalten der Zuschauer u. a. in Daphni.

⁵⁹ *Weigelt*, l. c., Abb. 23.

⁶⁰ *Millet*, Recherches sur l'icônographie de l'Évangile. Der kappadokische Typus der Auferweckung des Lazarus auf einer Nowgoroder Ikone des XV. Jahrhunderts: *Schweinfurth*, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Abb. 94.

⁶¹ *Weigelt*, l. c., Abb. 16.

⁶² *Weigelt*, l. c., Abb. 17. Vgl. Toqale II und zur Darstellung des Tabernakels auch Nerez (Abb. 25 u. 101).

⁶³ *Weigelt*, l. c., Abb. 20.

⁶⁴ Weigelt, l. c., Abb. 24.

⁶⁵ Weigelt, l. c., Abb. 28.

⁶⁶ Weigelt, l. c., Abb. 34.

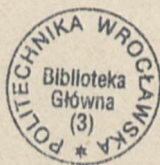
⁶⁷ Berichtband des V. Intern. Kongresses für byzantinische Forschung (Rom 1936), Studi Bizantini e Neocellenici, Bd. VI, Rom 1940, Taf. CXXVIII.

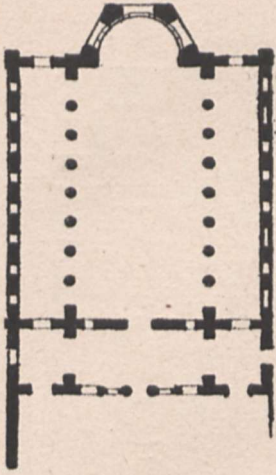
⁶⁸ Wulff-Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei, S. 236, Abb. 100; Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, S. 401, 432. Cosimo Stornajolo, Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. gr. 1162). Rom 1910. Weigelt, l. c., S. XVIII, erkennt das byzantinische Motiv nicht.

⁶⁹ Einflüsse irgendwelcher Art von der Seite des Abendlandes, die man früher in den Mosaiken der Kachrije Djami erkennen wollte, haben in der paläologischen Renaissance nicht stattgehabt. In der Darstellung der Begegnung Joachims mit den Hirten (Abb. 122a) sind im Mosaik Motive der hellenistischen Landschaftsdarstellung wahrzunehmen, mit denen Trecentolandschaften (auch so eigenartige wie die des Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Pubblico in Siena) nicht in Vergleich gestellt werden können. Dasselbe gilt von der Komposition. In dem Mosaik der Kachrije, wo Joseph dargestellt ist, wie er sich von Maria verabschiedet, um zur Arbeit zu gehen (Abb. 124), ist im Hintergrunde die Gestalt seines ihm voraus-eilenden Sohnes zu sehen, die an den schnell schreitenden Diener des Esau in der Geschichte von Jakob und Esau der Wiener Genesis erinnert. Die Mosaiken der Kachrije stellen, wie überhaupt alle Werke der palaiologischen Renaissance, eine letzte Auswertung der großen Traditionsmasse an Kunstformen dar, den Byzanz besaß. Sie müssen nach spätantiken illustrierten Handschriften, in einigen Fällen vielleicht nach antiken Tafelbildern, die in Konstantinopel im 14. Jahrhundert noch vorhanden gewesen sein können, geschaffen worden sein, ein Vorgang, der sich ausschließlich innerhalb des byzantinischen Kunstkreises vollzog und der Geistesverfassung der Zeitgenossen der zwei letzten Jahrhunderte des byzantinischen Reiches entsprach. Im Nachstehenden das Urteil eines unvoreingenommenen Betrachters über die Mosaiken im Narthex und die Wandbilder im Paraklission der Kachrije Djami: „... à la mosquée Karyé, où viennent de se découvrir, sous le badigeonnage musulman, de si étonnantes mosaïques, des plus belles que l'on connait, et dans une chapelle latérale, des fresques byzantines plus intéressantes encore. Elles donnent bien l'évidente démonstration que l'art byzantin n'était pas, à la chute de l'Empire, dans la décadence que tant de gens s'imaginent, et fut vraiment le maître direct de la Renaissance italienne, puisque ses fresques, ce saint Georges souple, à la tête trop petite, venue de l'antique, ce n'est déjà plus du Cimabué, c'est du Giotto, et rien du hiératisme archaïque que nous attribuons en bloc aux byzantins.“ Lyautey, Lettres de Grèce et d'Italie (1893), Revue des Deux Mondes, 91. Jahrg., 1921, S. 727.

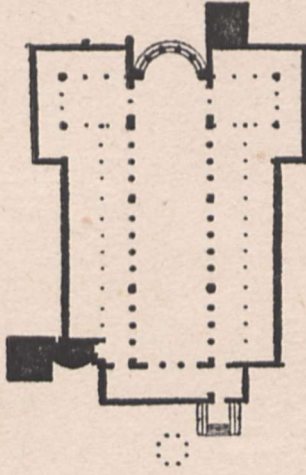
BILDNACHWEIS

- Nach Choisy: 1.
Nach Schneider: 2.
Staatliche Bildstelle, Berlin: 3, 11.
Nach Kautzsch: 4a, 4b, 4c, 4d, 4e, 4f, 5a, 5b, 5c, 5d, 5e.
Sender, Istanbul: 6, 7.
Nach Ebersolt: 8, 9, 12, 17b, 18a, 121a.
Nach Dalton: 10.
Nach Millet: 13a, 15b.
Nationalmuseum, Sofia: 13b, 70a, 70b, 71a, 71b, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81.
Museum, Belgrad: 14, 110, 111.
Nach Burian: 15a.
Nach Brunov-Alpatov: 16a, 16b, 82b, 84a, 84b, 85a, 85b, 86a, 86b, 87a, 87b, 88a, 88b, 89a.
Nach Mjasoedov: 17a, 82a, 83a.
Nach Rasenov: 18b.
Nach Tafrali: 19a, 114, 115, 116, 117, 118.
Nach Romania (1926): 19b.
Alinari: 20, 35.
Nach Jerphanion: 22, 23, 25, 26a, 28a, 28b, 30, 31.
Giraudon: 24.
Nach Böckler: 26b.
Nach Omont: 27a, 40, 41a, 41b, 42a, 42b, 43a, 43b, 44a, 46a, 46b, 46c, 46d, 47a, 47b, 48a, 48b, 48c, 49a, 49b, 49c, 50a, 51a, 51b, 61a, 61b, 121c.
Lombardi: 27b.
Nach Bréhier: 29a, 29b.
Nach Whittemore: 32, 33.
Nach Muratoff: 34, 63, 125.
Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg: 36, 37, 38, 39, 65, 67.
Archives Photographiques, Paris: 44b, 45a, 45b, 54, 55, 58, 64.
Vatikanische Bibliothek: 50b.
Coll. Hautes Études (Millet), Paris: 51b, 52, 53.
Sansaini: 56, 57, 59, 60.
Nach Volbach: 62.
Nach Diehl: 66.
Nach Wulff-Alpatov: 68.
Laboratorio de arte Universidad Sevilla: 69a, 69b.
Nach I. Grabar: 83b.
Nach Buxton: 89b.
Nach Voprosy Restavrazii, I: 90, 91, 92, 94, 95, 96.
Nach Kondakov: 93, 123a, 123b.
Nach Okunev: 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 112, 113.
Nach Umetnicki Pregled (1939): 107.
Nach Raška II (1935): 100.
Nach A. Grabar: 119a.
Nach Stefanescu: 119b.
Nach Wilpert: 120a, 120b.
Nach Bode: 120c.
Franz Rompel, Hamburg: 121b.
Nach Schmitt: 122a, 122b, 122c, 124.
Kunstgeschichtliches Institut, Berlin: 21, 126.

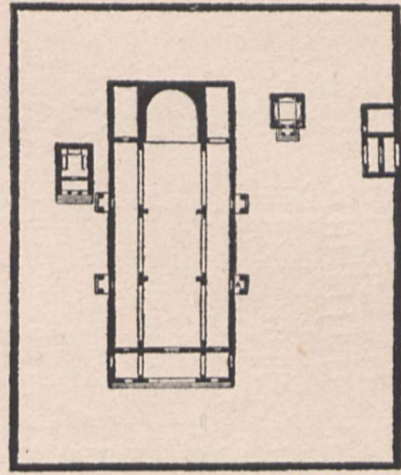




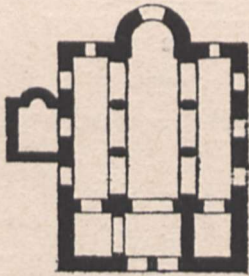
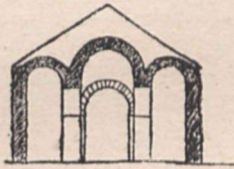
1



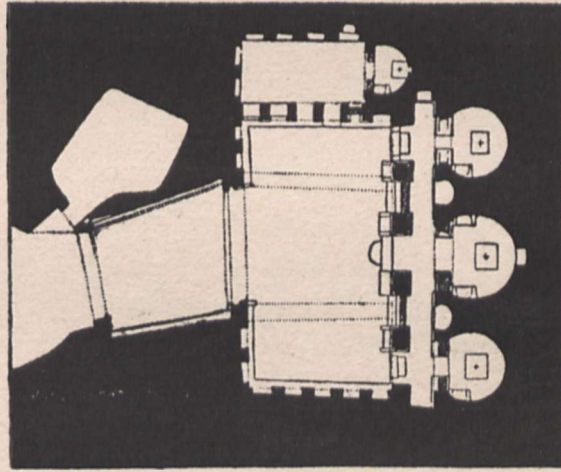
2



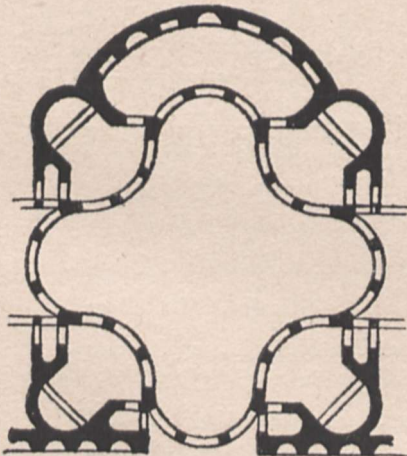
3



4

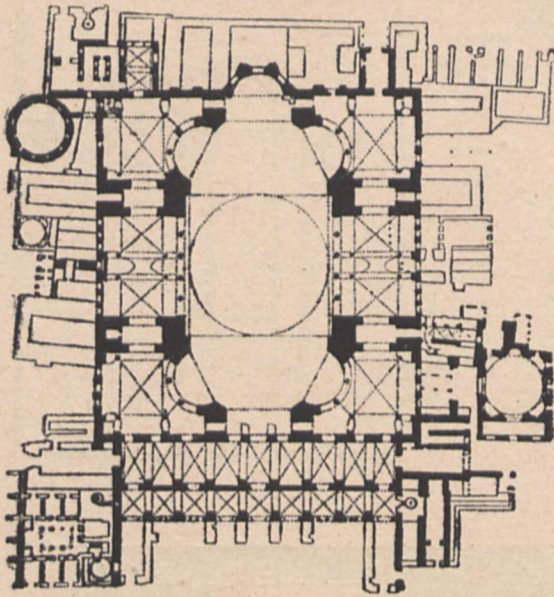


5

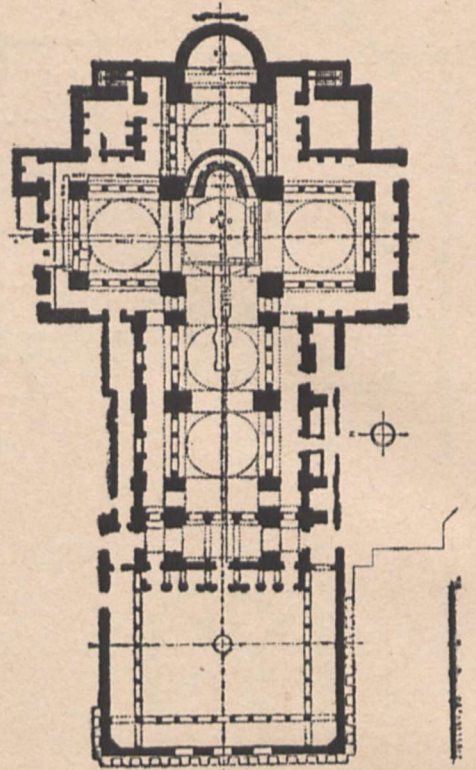


6

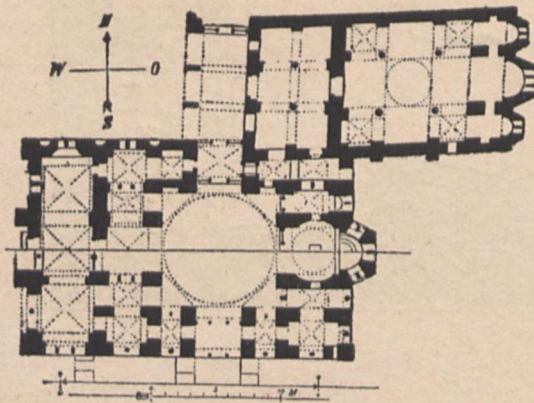
- 1 Studiosbasilika, Konstantinopel. 5. Jahrhundert
(Nach Ebersolt)
- 2 Demetriusbasilika, Thessalonich. 5. und 7. Jahrhundert
(Nach Ebersolt)
- 3 Basilika von Ruweba. 6. Jahrhundert. (Nach De Vogüé)
- 4 Hallenkirche, Bir-bin-Kilisse. 6. Jahrhundert
(Nach Ebersolt)
- 5 Höhlenkirche von Toqale (Kappadokien). 10. Jahrhundert
(Nach Jerphanion)
- 6 Zentralbau. Hadriansvilla, Tivoli. 2. Jahrhundert
(Nach Giovannoni)



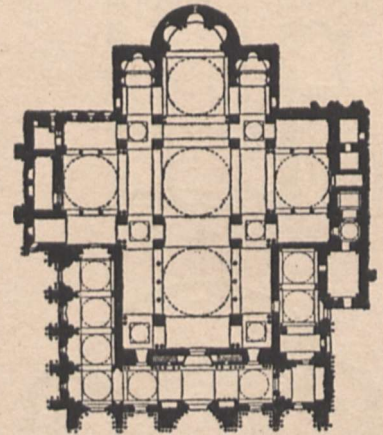
7



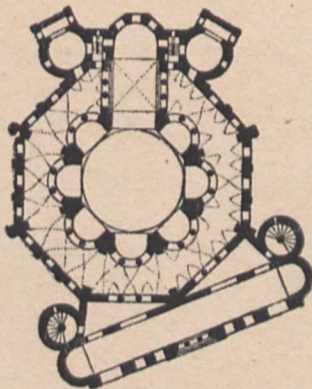
8



9

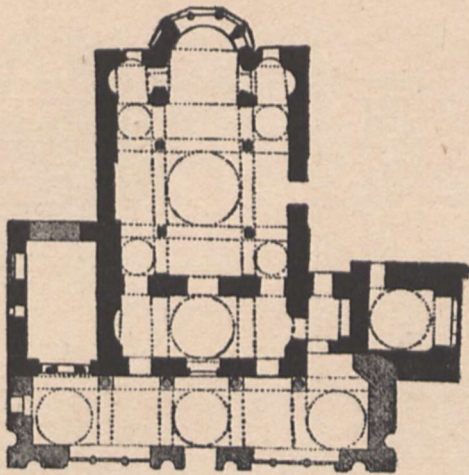


10

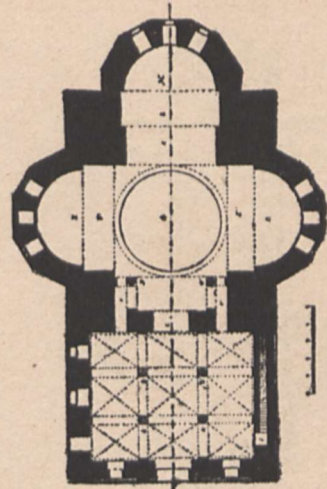


11

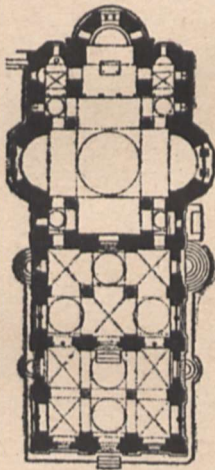
- 7 Hagia Sophia, Konstantinopel. 6. Jahrhundert. (Nach Schneider)
 8 Johanneskirche, Ephesos. 6. Jahrhundert. (Nach Ebersolt)
 9 Katholikon und Nebenkirche, Hosios Lukas (Stiris)
 11. Jahrhundert. (Nach Brockhaus u. Wulff)
 10 S. Marco, Venedig. 11. Jahrhundert. (Nach Debio-Bezold)
 11 S. Vitale, Ravenna. 6. Jahrhundert. (Nach Debio-Bezold)



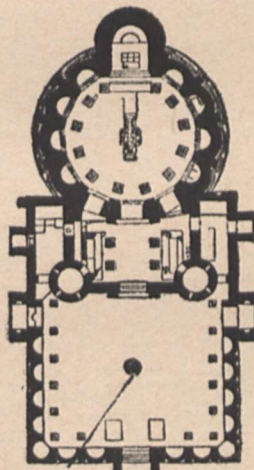
12



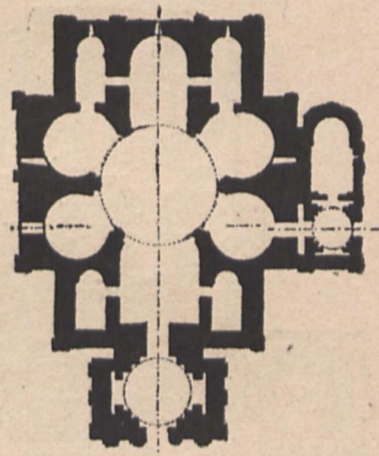
13



14



15



16

12 Theodoroskirche (Kilise Djami), Konstantinopel
10. - 11. Jahrhundert. (Nach Ebersolt)

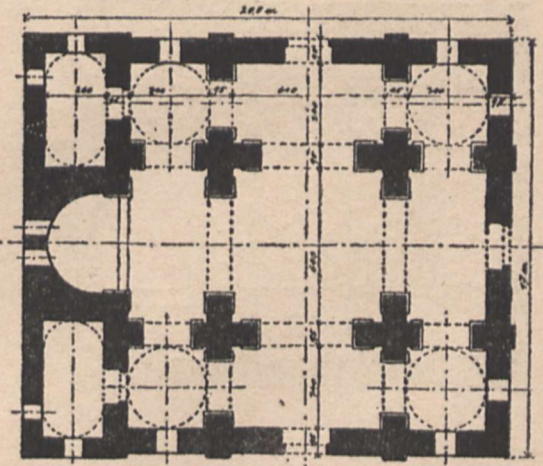
13 Eliaskirche, Thessalonich. 9. Jahrhundert
(Nach Ebersolt)

14 Klosterkirche von Chilandar, Athos
14. Jahrhundert. (Nach Millet)

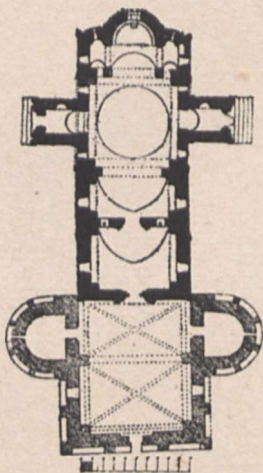
15 Rundkirche, Preslav. 9. Jahrhundert
(Nach Ebersolt)

16 Rundkirche, Nicorzminda (Georgien)
11. Jahrhundert. (Nach Baltrušaitis)

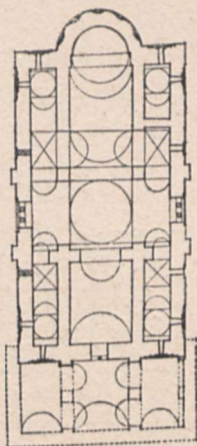
17 Kirche extra muros, Rusafa. 6. Jahrhundert
(Nach Spanner u. Guyer)



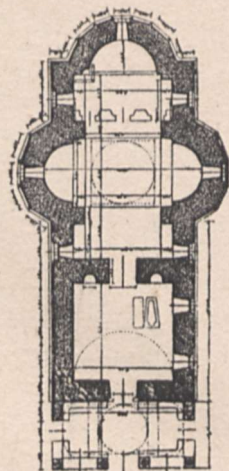
17



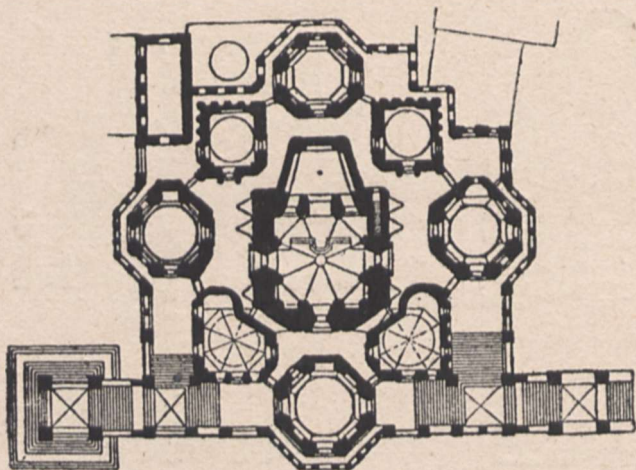
18



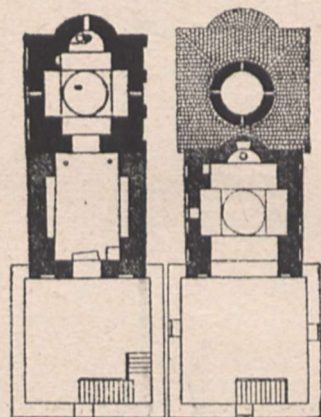
19



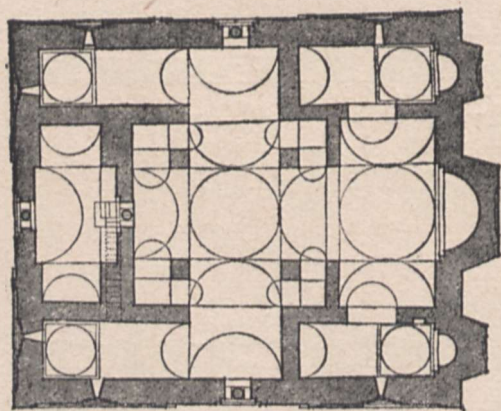
20



21



22



23

18 Klosterkirche, Studenica. 12. Jahrhundert
(Nach Burian)

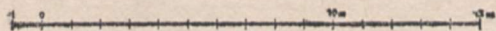
19 Klosterkirche, Staronagoričino. 1318. (Nach Millet)

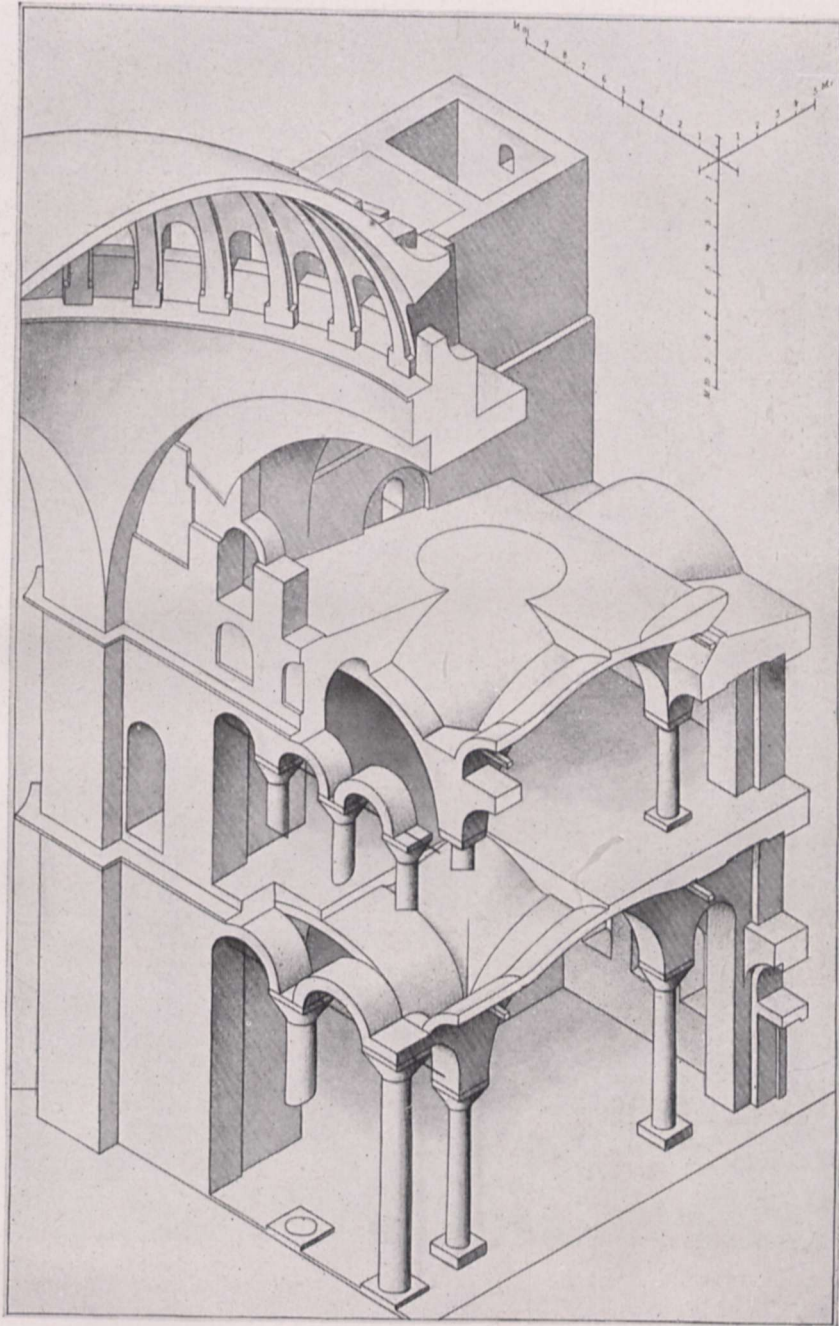
20 Klosterkirche, Cozja. 14. Jahrhundert. (Nach Millet)

21 Kirche des sel. Basilios („Vasilij Blažennyj“),
Moskau. 1555–1560. (Nach Ainalov)

22 Kirche von Bojana. 12., 13. u. 19. Jahrhundert
Grabraum und alte Kirche (links) und Oberkirche
(Nach A. Grabar)

23 Klosterkirche, Gračanica. 1320. (Nach Boskovič)





1. Hagia Sophia, Konstantinopel
Kuppelraum und Seitenschiffe, Aufbau. 6. Jahrhundert



2. Hagia Sophia, Konstantinopel
Blick aus dem südlichen Seitenschiff nach Westen. 6. Jahrhundert



3. *Demetriusbasilika, Thessalonich*
Inneres von Westen nach Osten. 5. und 7. Jahrhundert. 1917 verbrannt.



a



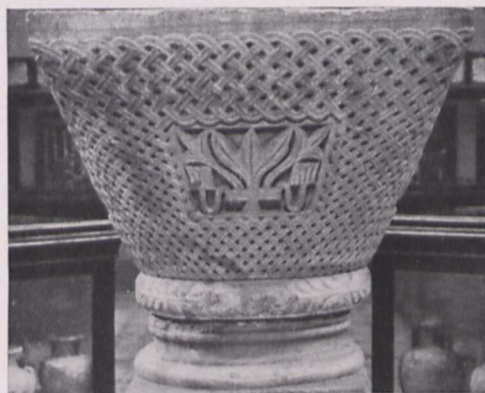
b



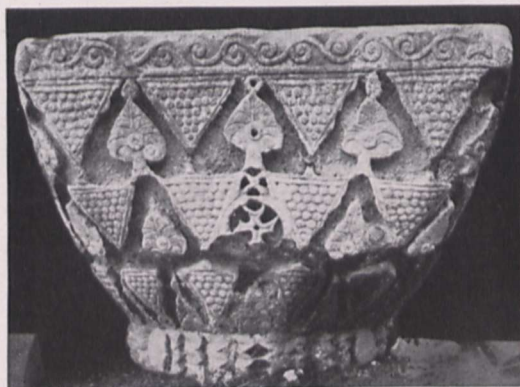
c



d

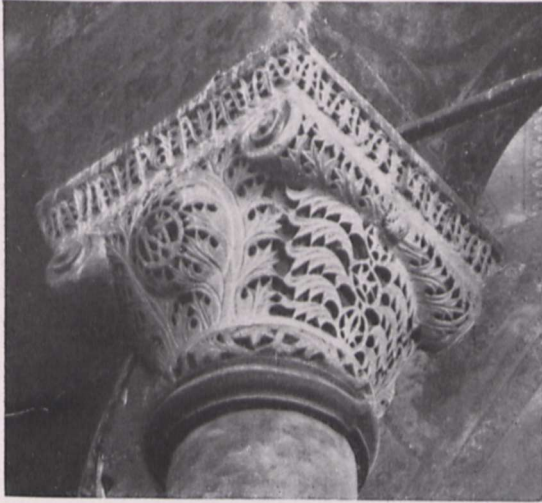


e



f

4a. Pilasterkapitell vom Goldenen Tor, Konstantinopel. 5. Jahrhundert. 4b. Kapitell im Nartbecken der Studiosbasilika, Konstantinopel. 5. Jahrhundert. 4c. Kapitell in der Demetriusbasilika, Thessalonich. 5. Jahrhundert. 4d. Kapitell in der Kirche der H. Sergios und Bakchos, Konstantinopel. 6. Jahrhundert. 4e. Kapitell im Museum in Kairo. 6. Jahrhundert. 4f. Kapitell im Museum in Konstantinopel. 8.-9. Jahrhundert



a



b



c



d



e

5a-e. Säulen- und Pfeilerkapitelle in der Hagia Sophia, Konstantinopel. 6. Jahrhundert



6. Myrelaion (Budrum Djami), Konstantinopel. Ostteile. 10. Jahrhundert



7. Kirche des Studiosklosters, Konstantinopel. Hauptschiff und nördliches Seitenschiff. 5. Jahrhundert



8. Kalat Siman, Kirche des Säulenbeiligen Symeon (gest. 459) bei Aleppo. Fassade der Südbasilika. 5. Jahrhundert



9. Klosterkirche von Hosios Lukas (Stiris). Katholikon und Nebenkirche. Ansicht von Osten. 11. Jahrhundert



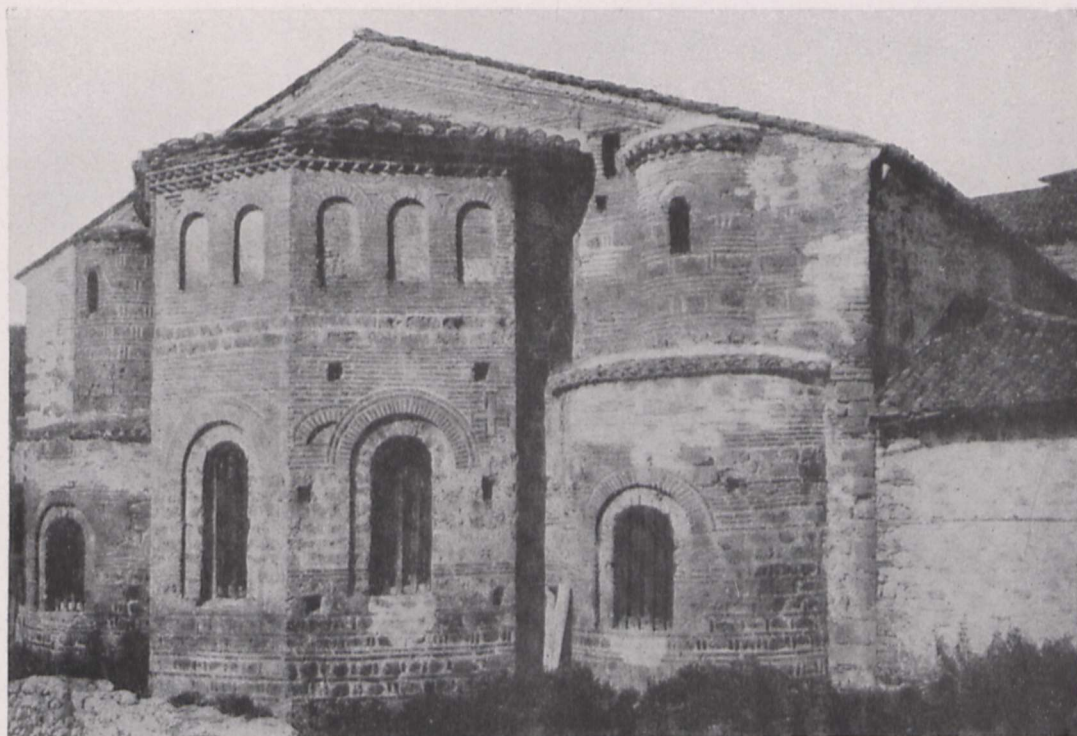
10. Klosterkirche von Hosios Lukas (Stiris). Kuppelraum des Katholikons
Blick von der Westempore in die Hauptapsis. 11. Jahrhundert



11. Klosterkirche von Hosios Lukas (Stiris). Inneres des Katholikons von Süden nach Norden. 11. Jahrhundert



12. Pantokratorkirche (Zeirek Djami), Konstantinopel. Ansicht von Südwesten. 12. Jahrhundert



13a. Sophienkirche, Ochrid. Ostteile. 11. Jahrhundert.



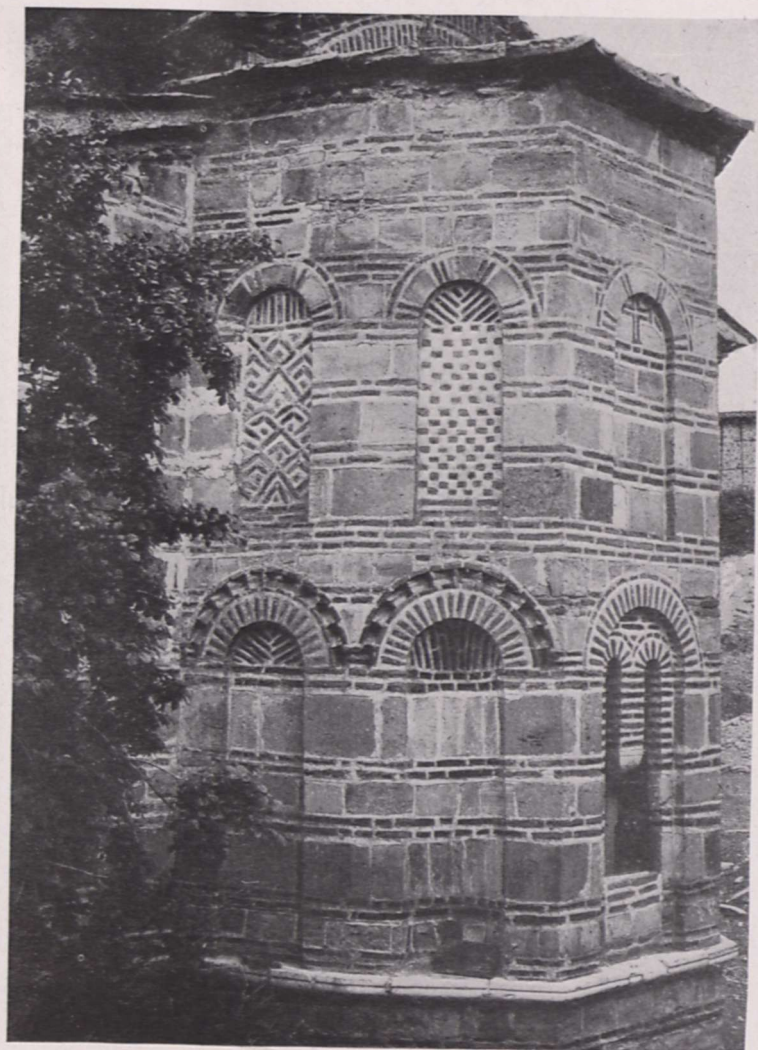
13b. Klosterkirche von Zemen. Ansicht von Südosten. 14. Jahrhundert



14. Klosterkirche von Gračanica auf dem Amselfelde. Ansicht von Nordwesten. 1320. Mit Anbau des 16. Jahrhunderts



15a. Klosterkirche von Studenica. Ostteile. 12. Jahrhundert



15b. Kirche des Markovklosters. Apsis. 14. Jahrhundert



16a. Sophienkathedrale in Novgorod. Ansicht von Westen. 1045-1052



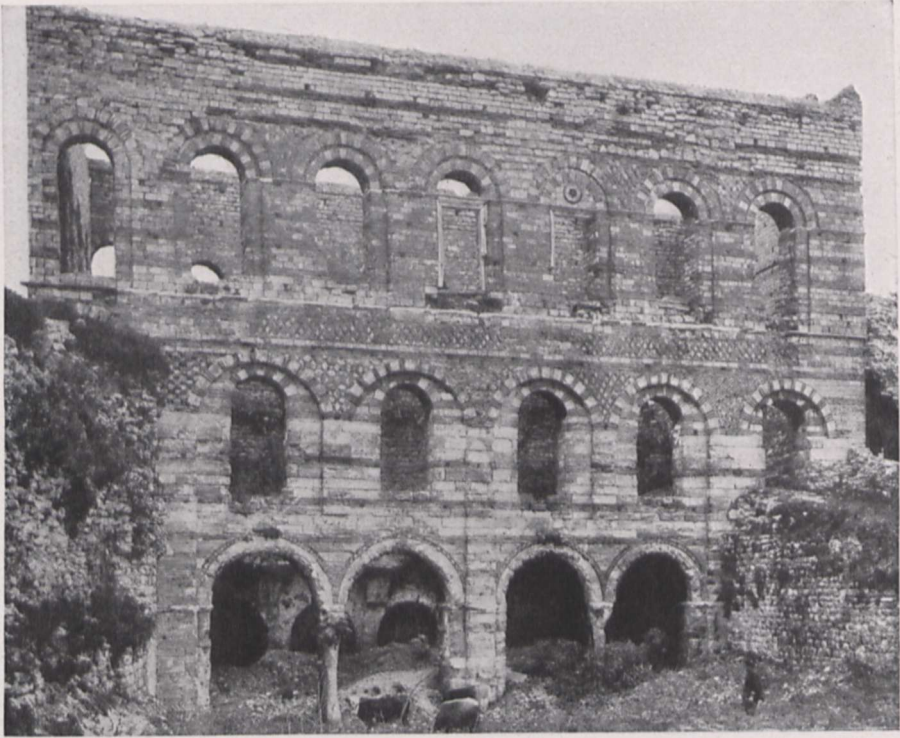
16b. Sophienkathedrale in Kiew. Durchblick in den Kuppelraum von Südosten. 1037-1063



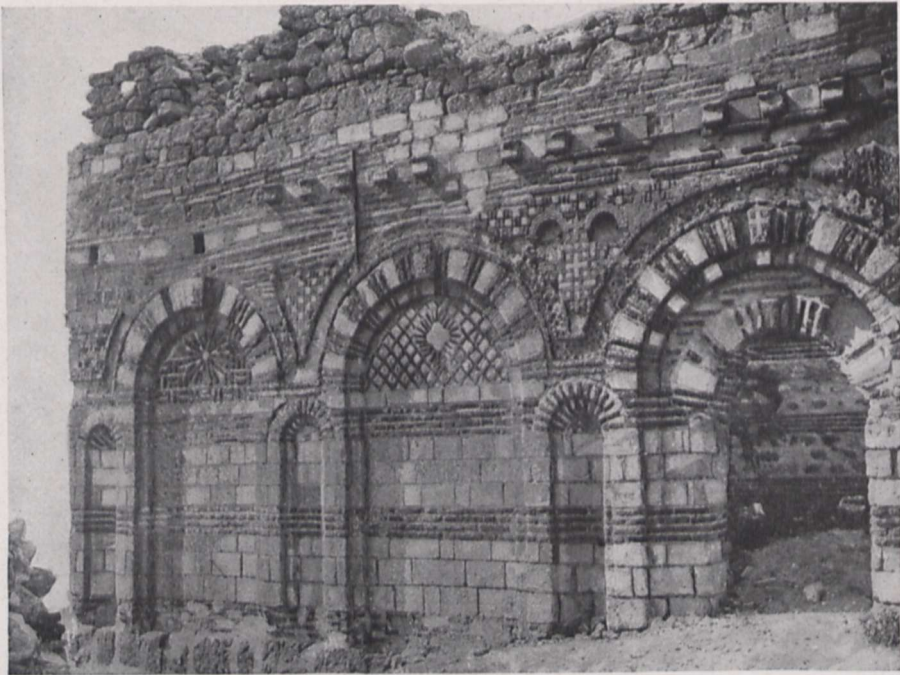
17a. Erlöserkirche von Neredica bei Nowgorod. Ansicht von Nordwesten
12. Jahrhundert



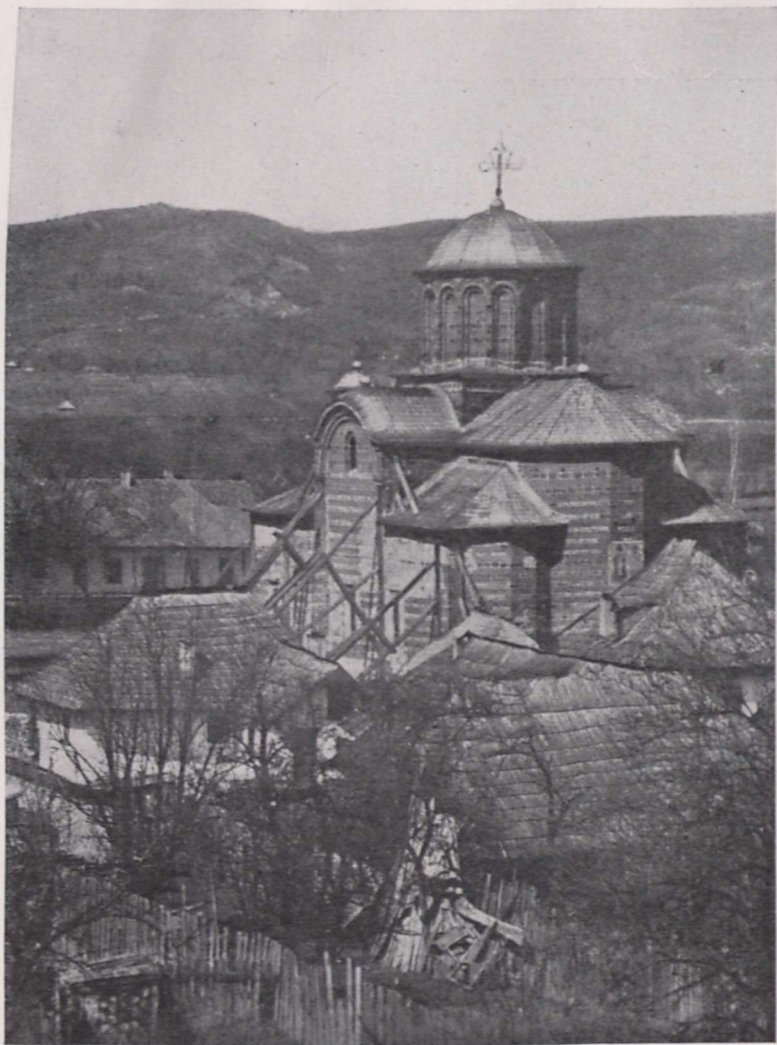
17b. Kirche Mariae Schutz und Fürbitte („Pokrov“) am Nerlfluß bei
Vladimir. Ansicht von Nordosten. 12. Jahrhundert



18a. Palastfassade („Tekfur Serai“) in Konstantinopel. Nordseite. 10.–11. Jahrhundert



18b. Kirche des hl. Johannes Aleiturgetos, Mesembria. Nordfassade. 13.–14. Jahrhundert



19a. Nikolauskirche in Curtea de Argeș. Ansicht von Südosten
14. Jahrhundert



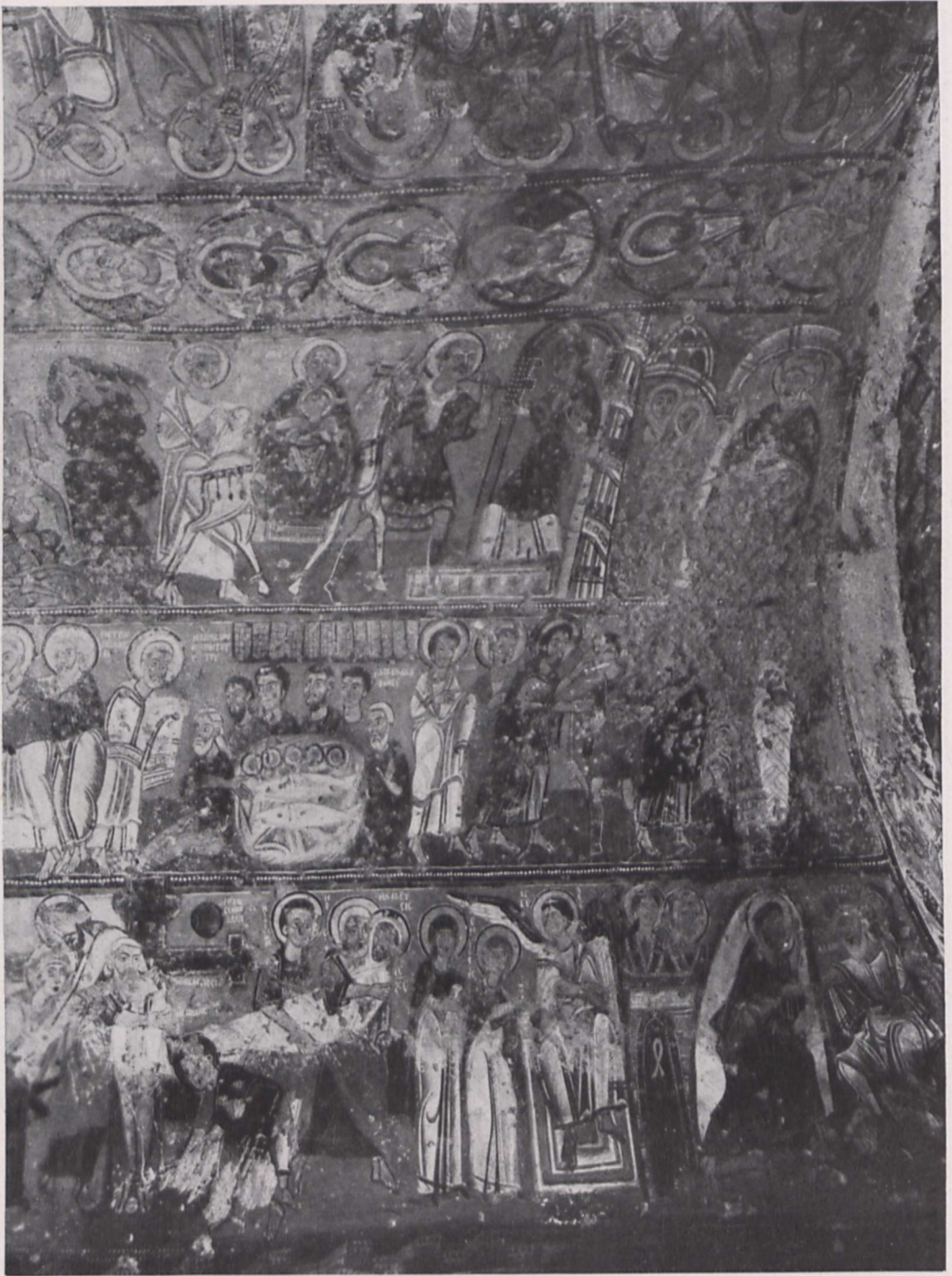
19b. Bischofskirche in Curtea de Argeș. Ansicht von Nordosten
16. Jahrhundert, wiederhergestellt 1876-1886



20. Der Evangelist Lukas. Wandmosaik in S. Vitale, Ravenna
6. Jahrhundert



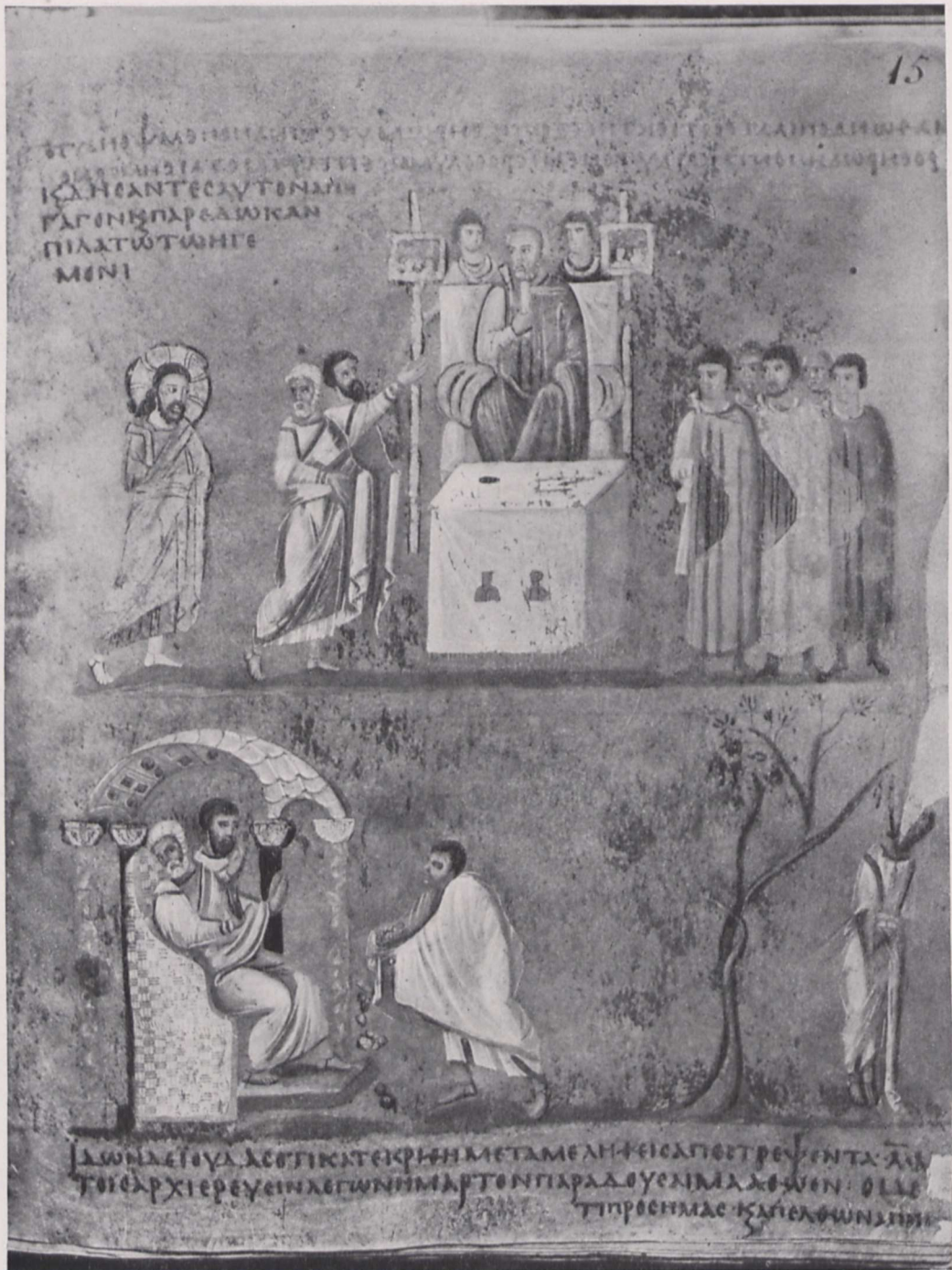
21. Gewölbemosaik in Chiaroscuro (Blau und Gold) im „Grabmal der Galla Placidia“ in Ravenna
5. Jahrhundert



22. Flucht nach Ägypten, Wunder- und Passionsszenen, Anastasis. Fresken in der „älteren“ Höhlenkirche von Toqale („Toqale I“). 10. Jahrhundert



23. Der Traum Josephs und Passionsszenen. Fresken in der Höhlenkirche von Qeledjar. 10. Jahrhundert



24. Christus vor Pilatus und das Ende des Judas. Miniatur des Purpurcodex von Rossano
6. Jahrhundert



25. Darstellung im Tempel. Fresko in der „jüngeren“ Höhlenkirche von Toqale („Toqale II“)
10.-11. Jahrhundert



26a. Berufung der ersten Jünger.
Fresko in der „jüngeren“ Höhlenkirche von Toqale
(„Toqale II“). Ausschnitt. 10. – 11. Jahrhundert



26b. Berufung der ersten Jünger.
Miniatur des Goldenen Evangelienbuchs Kaiser
Heinrichs III. Ausschnitt. Um 1045.
Eskorial, Cod. Vitrinas 17. fol. 26 v.



27a. Berufung der ersten Jünger.
Miniatur des Paris. gr. 510, fol. 87 v. Um 880



27b. Berufung der ersten Jünger.
Fresko des Barna da Siena. S. Gimignano,
Collegiata. 14. Jahrhundert



28a. Der Gang zum Kreuz. Fresko in der Höhlenkirche Elmale Kilisse. 11.–12. Jahrhundert



28b. Wunder zu Kana, Berufung der ersten Jünger. Fresko in der „älteren“ Höhlenkirche von Toqale („Toqale I“). 10. Jahrhundert



29a. Kreuzabnahme



29b. Der Gang zum Kreuz

Goldmails an der Staurothek von Gran. 12. Jahrhundert



30. Die Taufe Christi. Fresko in der Höhlenkirche El Nazar. 10. Jahrhundert



31. Apostelgruppe aus dem Fresko der Himmelfahrt in der Höhlenkirche Tscheraql Kilisse. 11. - 12. Jahrhundert



32. *Der thronende Christus. Mosaik im Narthex der Hagia Sophia, Konstantinopel
Ausschnitt. 9. Jahrhundert*



33. Die thronende Gottesmutter mit dem Kinde
Mosaik im südlichen Vorraum des Narthex der Hagia Sophia, Konstantinopel. Ausschnitt. 12. Jahrhundert



34. *Apostelgruppe aus dem Mosaik des Marientodes (Koimesis) in der Klosterkirche von Daphni bei Athen. Um 1100*



35. Die Anastasis. Mosaik in der Klosterkirche von Daphni bei Athen
Um 1100



36. Die Taufe Christi. Mosaik im Katholikon von Hosios Lukas (Stiris). 11. Jahrhundert



37. Die Anastasis. Mosaik im Katholikon von Hosios Lukas (Stiris). 11. Jahrhundert



38. Die Fußwaschung. Mosaik im Katholikon von Hosios Lukas (Stiris). Ausschnitt. 11. Jahrhundert



39. Der hl. Lukas Gurnikiotes. Mosaik im Katholikon von Hosios Lukas (Stiris). 11. Jahrhundert



40. Hiob. Miniatur des Paris. gr. 510, fol. 71 v. Um 880



41a. Die Heilung des Mannes
mit der verdorrten Hand



41b. Die Heilung der Besessenen
Miniaturen des Paris. gr. 510, fol. 310 v. u. fol. 170. Um 880



42a. Der hl. Basilios vor dem arianischen Statthalter



42b. Orthodoxe, von den Arianern in einem brennenden Schiff auf dem Meer preisgegeben
Miniaturen des Paris, gr. 510, fol. 104 u. fol. 367 v. Um 880



43a. Jakob am Fuße der Himmelsleiter schlafend



43b. Die Brotvermehrung. Miniaturen des Paris. gr. 510, fol. 174 v. u. 165. Um 880



44a. Die Geburt der Schlangen aus dem Blut der Titanen. Miniatur der Pariser Nikanderhandschrift (Bibl. Nat., Suppl. gr. 247, fol. 47). 11. Jahrhundert



44b. Das Erwachen der Natur nach Ostern
Miniatur des Paris. gr. 533, fol. 34. 11. Jahrhundert

ἡ σὶν ἐβ' ἄπρῶς; ἄφες ἀρπτι.



ἑπταφῶτα.
Πἄμμι ἰσ' ὄθμος.
καὶ παμμυ
αἰριον· με
αἰρομ· ἔκα
πατηρὸν
οὐδ' ἄλισμο.
οὐδ' ἐτλίσδλ
λημι κησ
παρμιοκία
εἰσθλο· οἶρθ
γὰρ φῶλομ ὅτα.



45a. Die Ankunft Christi am Jordan

· ἡ β' ἀπ' ἰις ·

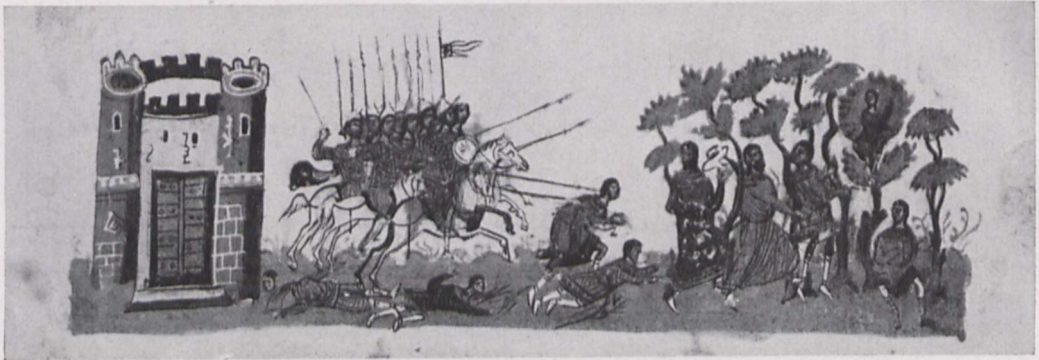
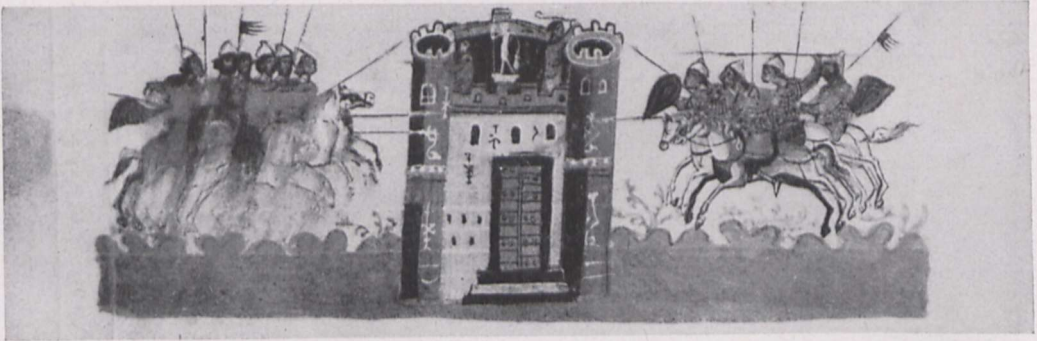
1154



Χ' ἔφω τί
βεται.
συναπρὰ
ψομβρ;
χ' ναπαί
βεται· σγλω
ἔρμωεδμ· ἰμῶς
σναμ' ἄλ· φομβρ·
ναπαί βεται ἰσ'· τοῦ
ρομῶμομ· ἡ λιαί· τῶ
ἡμῶμομ· ἡ λιαί· τῶ

Καὶ
λεε
κλι
τικ
κέε
ωα
Ζο
ἀπ
μη
μτ
μου
λα
γὰρ
πα
χθ
γὰρ
μο
οἶ

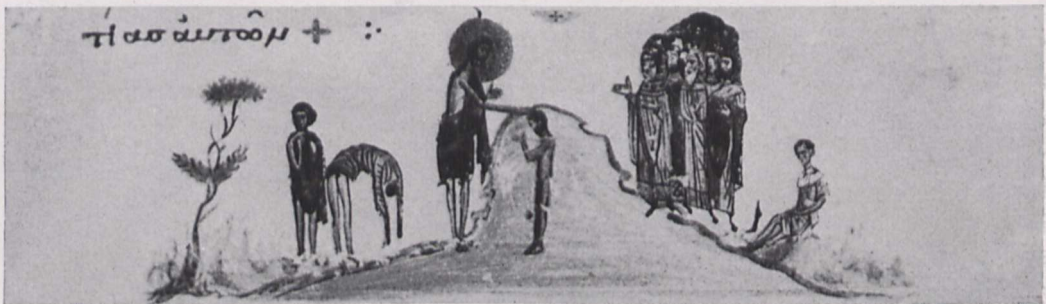
45b. Die Taufe Christi
Miniaturen des Paris. gr. 533, fol. 146 u. fol. 154. 11. Jahrhundert



46 a, b. Die Zerstörung von Jerusalem



46c. Das Gleichnis von den Weingärtnern



46d. Johannes der Täufer am Jordan
Miniaturen des Paris. gr. 74, fol. 154 v., 155, 89 v., 5 v. 11. Jahrhundert



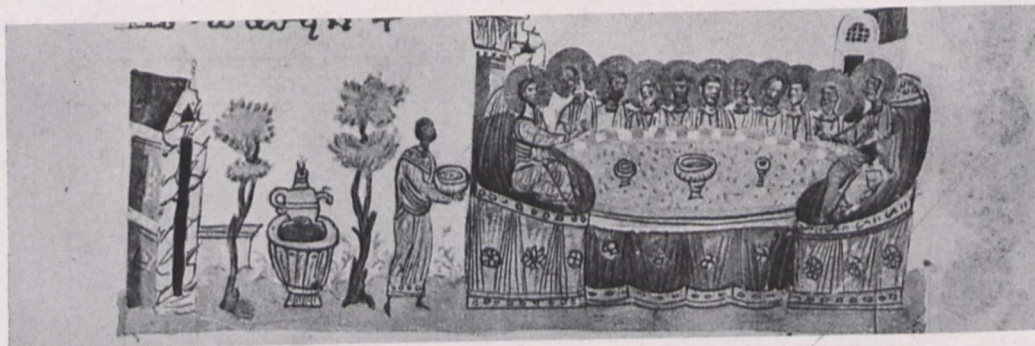
47a. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn



47b. Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg
 Miniaturen des Paris. gr. 74, fol. 143 u. 39 v. fol. 11. Jahrhundert



48a. Die Verklärung Christi



48b, c. Das Abendmahl in „historischer“ und in „liturgischer“ Gestalt
Miniaturen des Paris. gr. 74, fol. 82, 156, 156 v. 11. Jahrhundert



49a. Die Berufung der ersten Jünger



49b. Die Brotvermehrung



49c. Die Fußwaschung
Miniaturen des Paris. gr. 74, fol. 8, 80, 195 v. 11. Jahrhundert



ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ ΑΓΓΟΝ ΚΑΤΑ ΜΑΡΚΟΝ

50a. Der Evangelist Markus; Christus, Johannes der Täufer, Jesaias
Miniaturen des Paris. gr. 74, fol. 64. 11. Jabrbundert



50b. Moses am Sinai. Miniatur des Vatic. gr. 746, fol. 251 v. 12. Jabrbundert



51a. Die Kreuzabnahme, die Grablegung, die Frauen am Grabe, die Anastasis
 Miniaturen des Paris. gr. 74, fol. 208 v. 11. Jahrhundert



ΟΙ ΔΕ ΕΡΔΕΙΑ ΜΑΡΤΥΡΑΙ, ΕΠΟΡΘΗΣΑΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΓΑΛΙΛΙΑΝ
 ΕΙΣ ΤΟ ΟΡΓΟΣΟΥ ΓΕΓΕΛΟ ΑΥΤΟΙΣ ΟΙΣ. ΚΑΙ ΙΔΟΝΤΕΣ ΑΥΤΟΝ,
 ΠΡΟΣΕΚΥΗΣΑΝ ΑΥΤΩΙ. ΟΙ ΔΕ ΕΔΙΓΡΑΘΗ. ΚΑΙ ΠΡΟΣΕΛ
 ΘΑΡΟΙΣ, ΕΡΕΜΗΣΗ ΑΥΤΟΙΣ ΛΕΞΗΝ. ΕΔΟΘΗ ΜΟΙ ΠΑΝΤΑ
 ΕΞ ΟΥΡΑΝΩΝ, ΕΡΘΩΩΙ ΚΑΙ ΒΑΠΤΙΣΙΣ. ΠΡΟΣΕΛΘΕΝΤΕΣ ΜΑΡΤΥΡΑΙ
 ΓΑΠ ΠΑΝΤΑ ΤΑ ἘΘΝΑ ΜΑΡΤΥΡΙΖΟΝΤΕΣ ΑΥΤΟΥ ΕΙΣ ΤΟ
 ὄνομα τοῦ πατρὸς καὶ τοῦ υἱοῦ, καὶ τοῦ ἁγίου πνεύματος.

51b. Die Aussendung der Apostel. Miniatur des Laurent. VI 23, fol. 61. 12. Jahrhundert

Αἰσθησάμενος τοῦ Ἰησοῦ βηθαίονος ἀπέχετο
 τὸ πένθος καὶ ἦλθε ὄχλος ποσὸς αὐτῶν. καὶ
 ἦν παρὰ τὴν θάλασσαν.



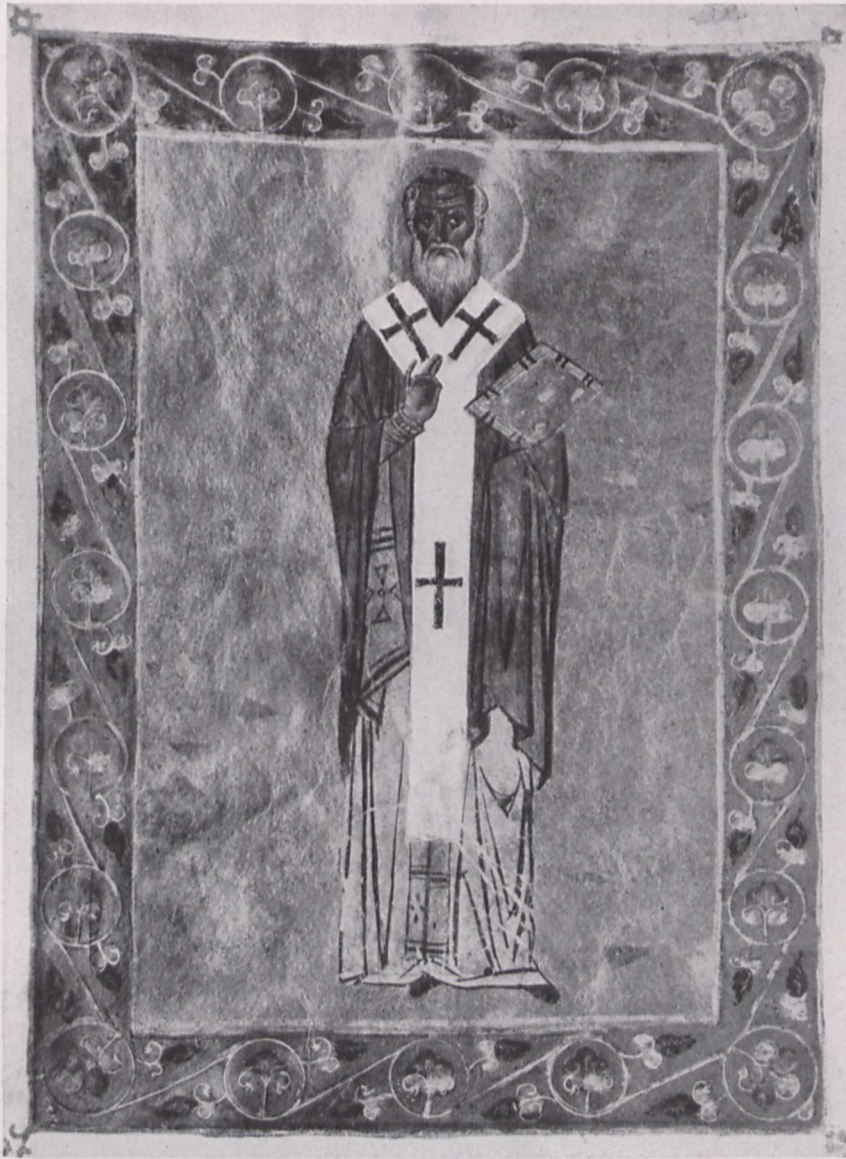
καὶ ἰδὼν ἔρχεται εἰς τὴν ἀρχισυνάγωγον ὀνόματι
 Ἰαίρους. καὶ ἰδὼν αὐτὸν πένθησεν ὡς ποδῶν
 αὐτοῦ. καὶ παρέκαλει αὐτὸν πολεμέων· ὅτι
 τὸ θυγάτριόν μου, ὡχάτωσ' ἔχει· ἴμαθ' ἐβλήθη ἐκ
 αὐτῆς τὰς χεῖρας· ὅπως σαθῆ καὶ ζήσεται. καὶ
 ἀσπῆλθε μεθ' αὐτοῦ. καὶ ἡ κορούθ' αὐτῶ ὄχλος πρ
 ος, καὶ σὺ ἐβλήθη αὐτὸν.



καὶ γνήσιος οὖσα βνήσει αἵματος, ἦν δὲ δεκά. καὶ
 πολεῖσα θύσασα ὑποπολεῖσεν ἡ ἀτρῶν. καὶ λησασα
 μήσασα τὰ πένθησεν αὐτῆσ' ἀπέχετο. καὶ μὴ δὲν ὄ
 φθηθεῖσα, ἀλλὰ μένον εἰς τὸ χεῖρον ἐβλήθησα.
 κοῖσασα πένθησεν τοῦ Ἰησοῦ. ἐβλήθησα βηθαίονος ὄχλος πρ
 ος, ἦν ἦλθε τοῦ Ἰησοῦ αὐτοῦ. ἔλεγε γὰρ ἡ βηθαίονος
 ὅτι καὶ ὄχλος ἡματιὸν αὐτοῦ ἀπέχετο, σαθῆσασα.



54. Der bl. Mamas. Miniatur des Paris. gr. 550, fol. 30
 12. Jahrhundert



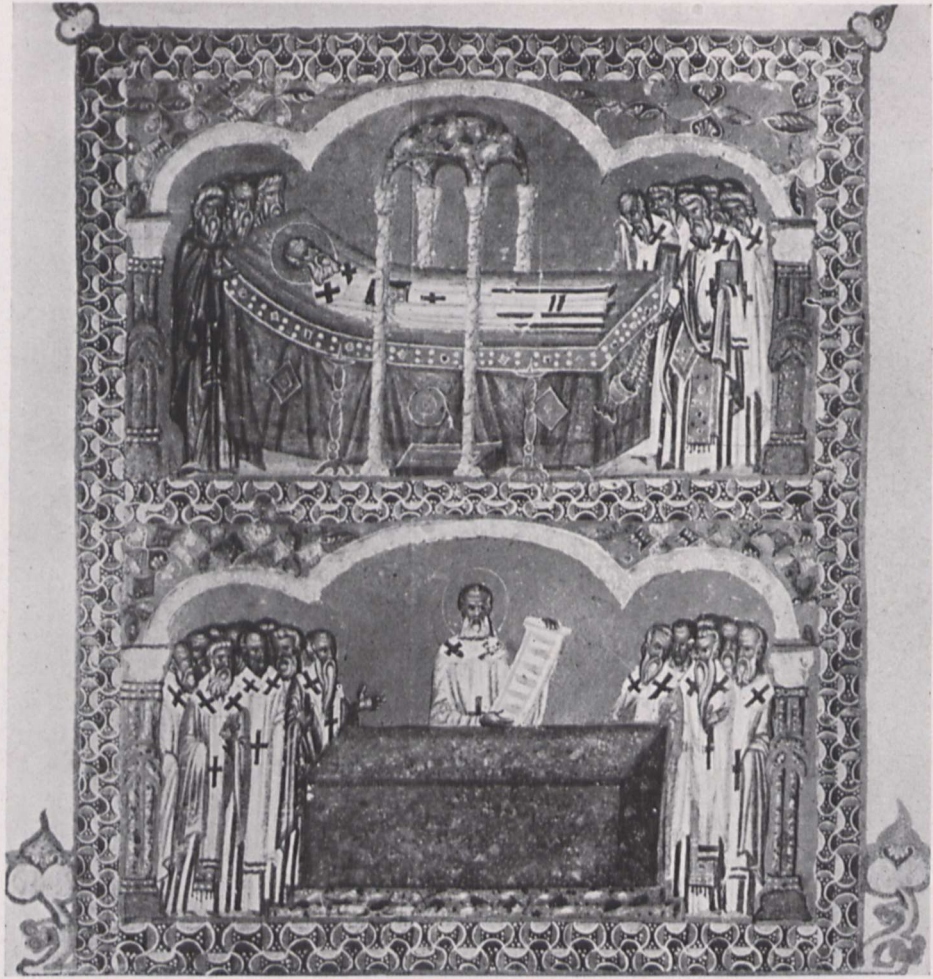
55. Der hl. Gregor von Nazianz. Miniatur des Paris. gr. 550, fol. 4v
12. Jahrhundert



56. Die Auffindung des Hauptes Johannes des Täufer. Miniatur des Menologiums Basilios II. Vatic. gr. 1613, pag. 420
11. Jahrhundert



57. Reliquienübertragung unter Theodosios II. Miniatur des Menologiums Basilios II. Vatic. gr. 1613, pag. 353
11. Jahrhundert



58. Der Tod des hl. Athanasios. Miniatur des Paris. gr. 543, fol. 260 v.
14. Jahrhundert



59. Das Martyrium der Jungfrau Lukia von Syrakus. Miniatur des Menologiums Basilios II
Vatic. gr. 1613, pag. 242. 11. Jabrbundert



60. Das 7. ökumenische Konzil, unter dem Vorsitz Konstantins VI. und des Patriarchen Tarasios, in Nikäa, 787
Miniatur des Menologiums Basilios II. Vatic. gr. 1613, pag. 108. 11. Jahrhundert



61a. Der leierspielende David. Miniatur des Paris. gr. 139, fol. 1 v.
10. Jahrhundert



61b. Der Kaiser Nikephoros Botaniates
zwischen dem hl. Johannes Chrysostomos und dem Erzengel Gabriel
Miniatur des Paris. Coislin 79, fol. 2 v. 11. Jahrhundert



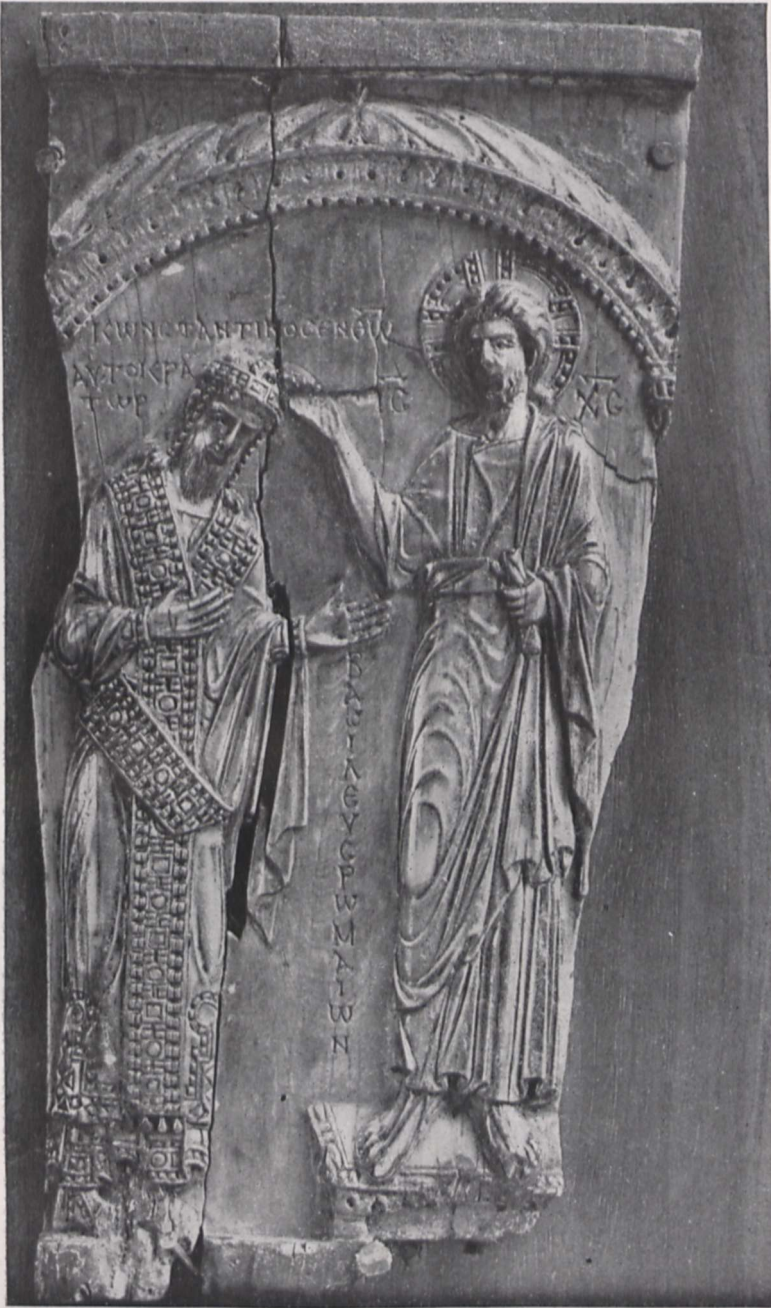
62. Erzengel. Elfenbeinrelief. London, British Museum
6. Jabrlundert



63. Erzengel. Mosaik in der Klosterkirche von Daphni bei Athen
Um 1100



64. Deesis mit zwei Erzengeln und fünf Aposteln. Mittelstück des Harbaville-Triptychons
Elfenbein. Paris, Louvre. 10. - 11. Jahrhundert



65. Konstantin VII. Porphyrogenetos von Christus gekrönt. Elfenbein.
10. Jahrhundert. Moskau, Historisches Museum



66. Die Gottesmutter. Marmorrelief. Konstantinopel, Museum
10. - 11. Jahrhundert



67. Deesis mit Erzengeln und Aposteln. Goldemails von der Staurobek von Limburg
10. Jahrhundert. Limburg a. d. Labn, Dom



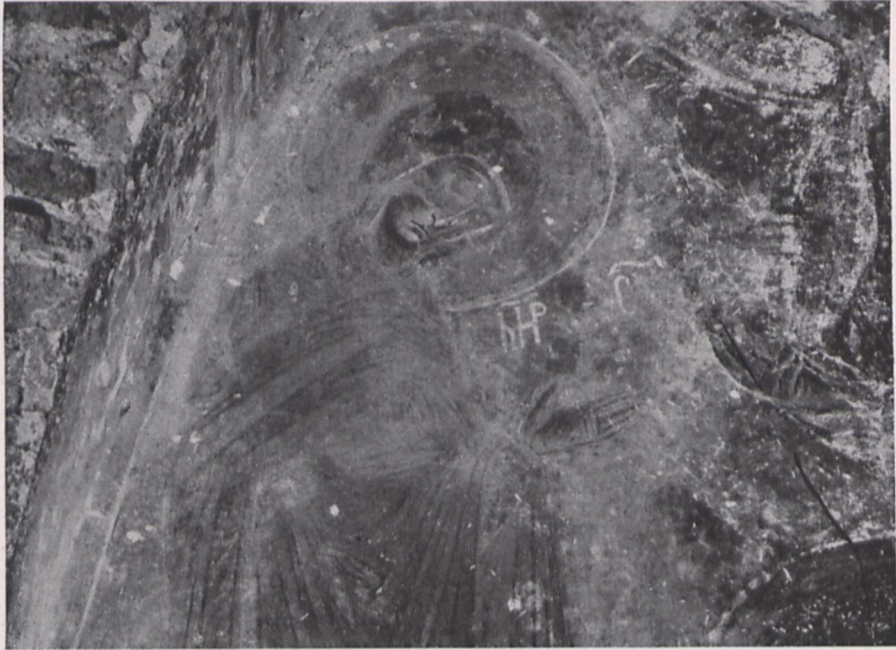
68. Die Gottesmutter von Vladimir. Tafelbild (Ikone) des 12. Jahrhunderts. Ausschnitt.
Moskau, Historisches Museum



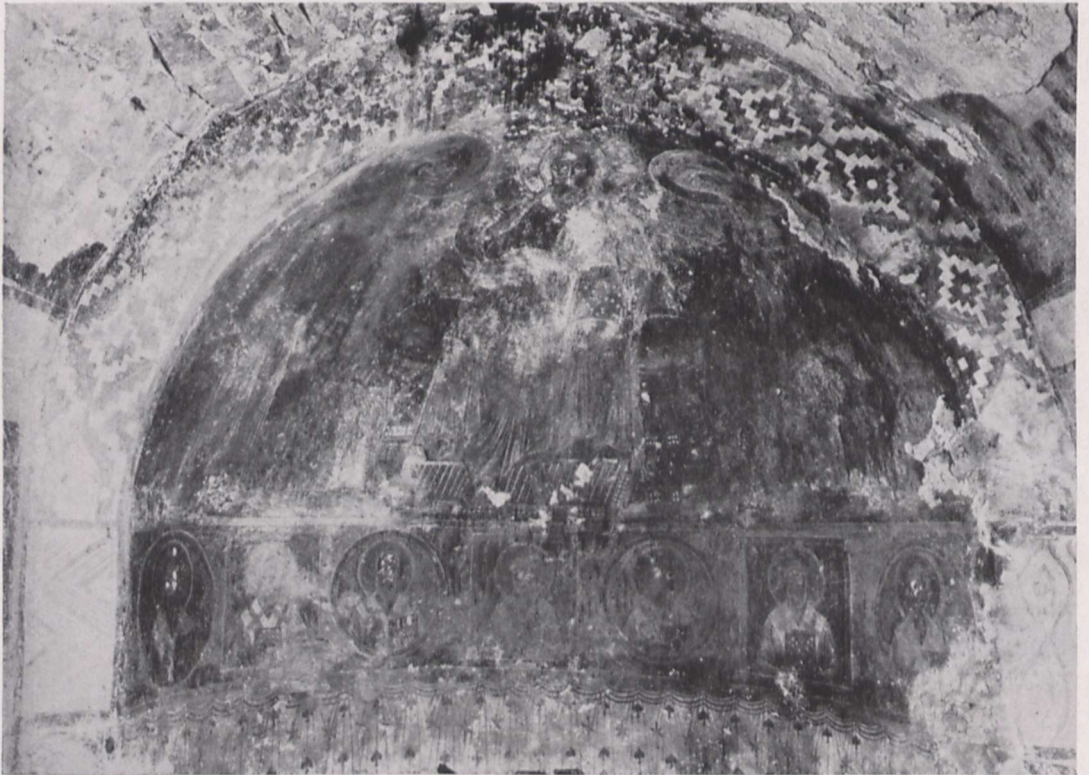
69a. Der Pantokrator mit dem (getilgten) Despoten Thomas Preljubovič
Reliquiar der Despoten von Epirus, zwischen 1367 und 1384 entstanden
Ausschnitt. Cuenca, Kathedrale



69b. Die Gottesmutter mit der Despoina Maria
Reliquiar der Despoten von Epirus, zwischen 1367 und 1384 entstanden
Ausschnitt. Cuenca, Kathedrale



70a. Die Gestalt der Gottesmutter aus dem Fresko der Deesis
in der Friedhofskirche des Klosters Bačkovo. 12. Jahrhundert



70b. Deesis. Fresko in der Friedhofskirche des Klosters Bačkovo. 12. Jahrhundert



71a. Die Kirche von Bojana. Ansicht von Südosten. 12., 13. u. 19. Jahrhundert



71b. Grabraum der Kirche von Bojana von Westen nach Osten. 1259



72. Die Kreuzigung. Wandmalerei von 1259 in der Kirche von Bojana



73. Der Sebastokrator Kalojan als Stifter. Wandmalerei im Grabraum der Kirche von Bojana, Ausschnitt, 1259



74. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Wandmalerei im Grabraum der Kirche von Bojana. Ausschnitt. 1259



75. Der Tod der Gottesmutter. Wandmalerei in der Kirche von Bojana. Ausschnitt. 1259



76. Der König Konstantin Asen. Wandmalerei im Grabraum der Kirche von Bojana. Ausschnitt. 1259



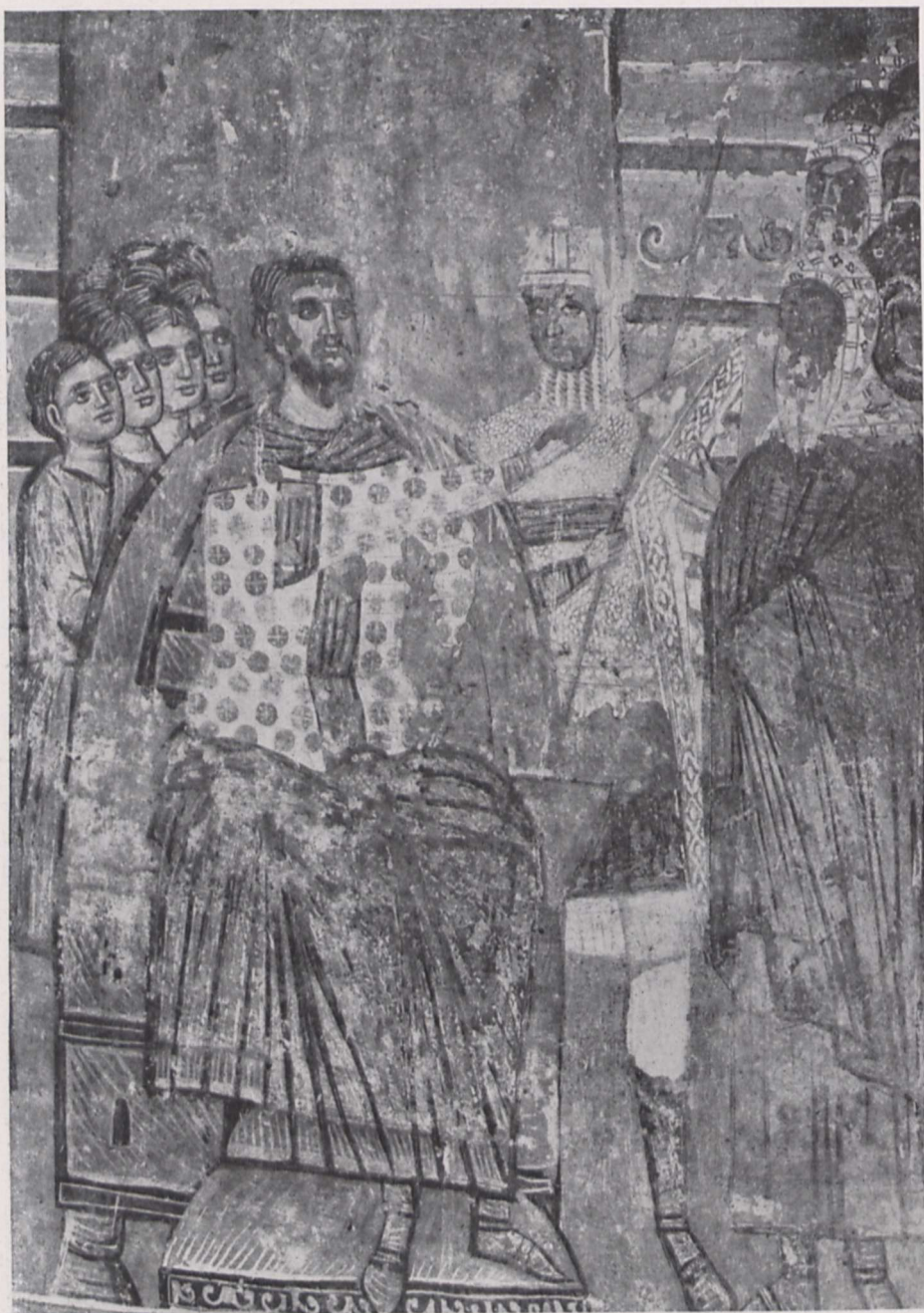
77. Die Königin Irene. Wandmalerei im Grabraum der Kirche von Bojana. Ausschnitt. 1259



78. Der Apostel Paulus. Wandmalerei in der Klosterkirche von Zemen. 14. Jahrhundert



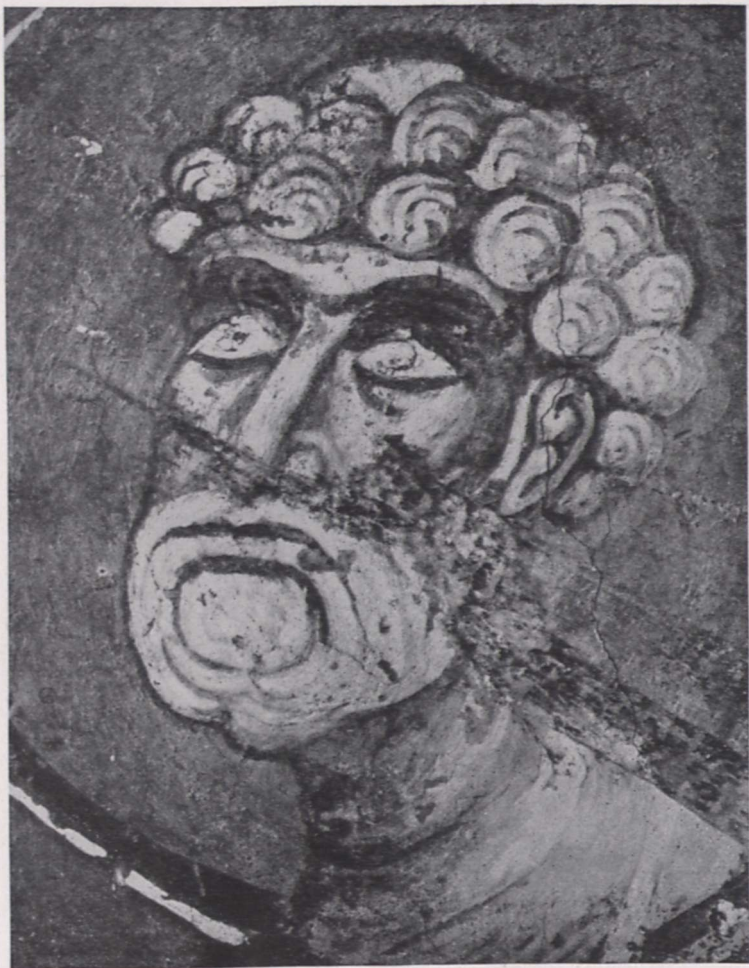
79. Die Gefangennahme Christi. Wandmalerei in der Klosterkirche von Zemen. 14. Jahrhundert



80. Pilatus. Wandmalerei in der Klosterkirche von Zemen. 14. Jahrhundert



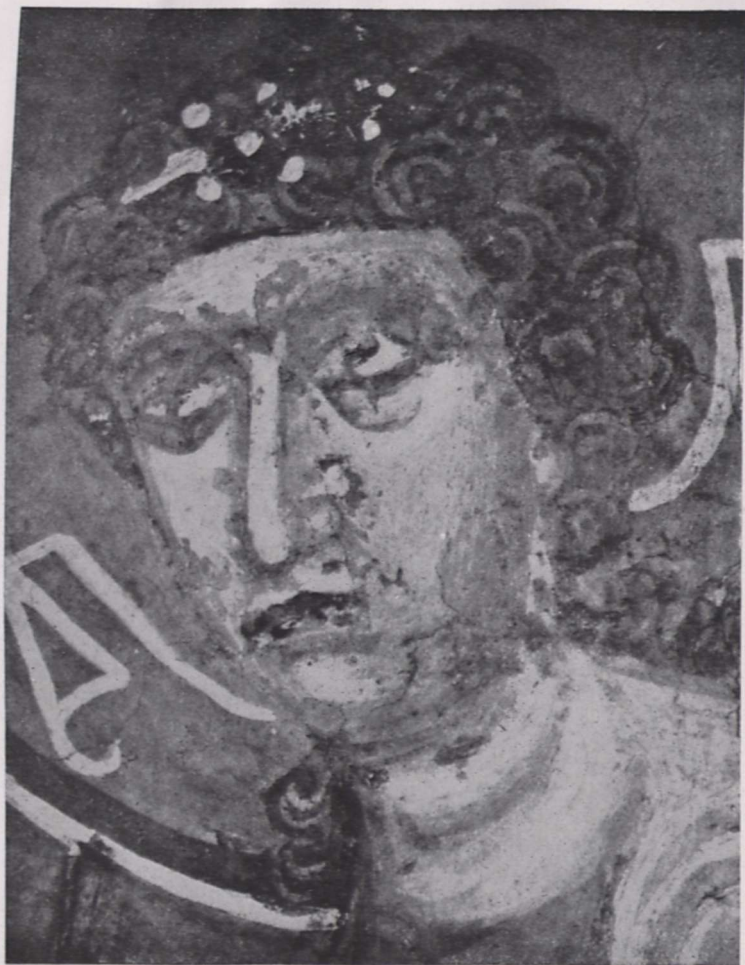
81. Die Einführung der Gottesmutter in den Tempel, ihre wunderbare Speisung im Tempel und
 der Brunnen der Weisheit des hl. Gregor des Theologen
 Das Ende des Judas, Kreuzabnahme, Beweinung, Verteilung des Gewandes Christi
 Heilige im Brustbild und in ganzer Gestalt. Oligochrome Wandmalerei in der Klosterkirche von Poganovo. 1500



82a. Der Apostel Petrus aus der Himmelfabrtsdarstellung
Fresko in der Erlöserkirche von Neredica bei Novgorod
12. Jahrhundert



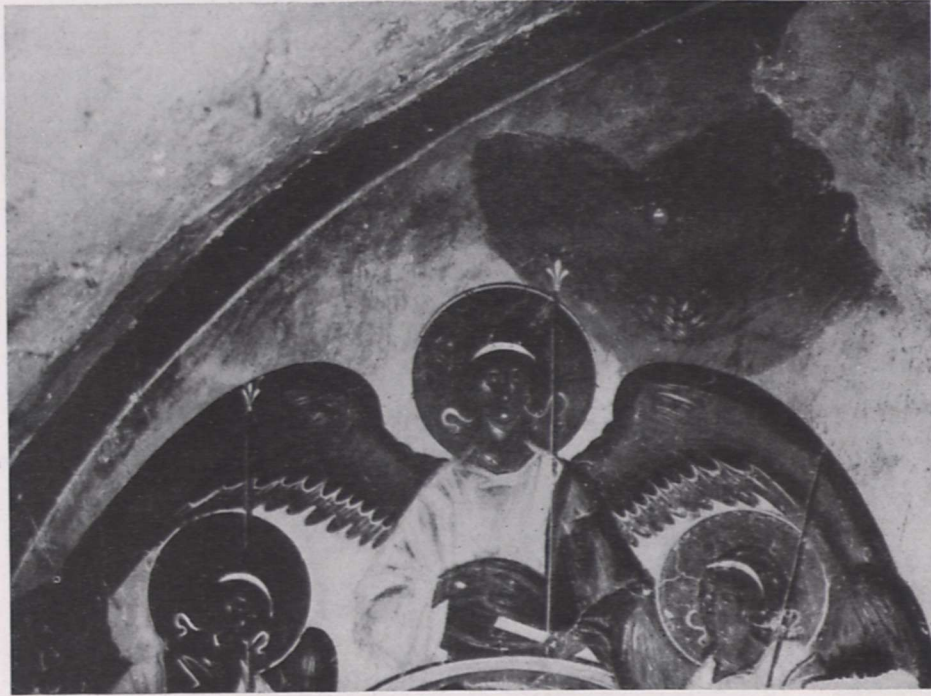
82b. Der Apostel Philippus aus dem Jüngsten Gericht
Fresko in der Demetriuskirche in Vladimir
12. Jahrhundert



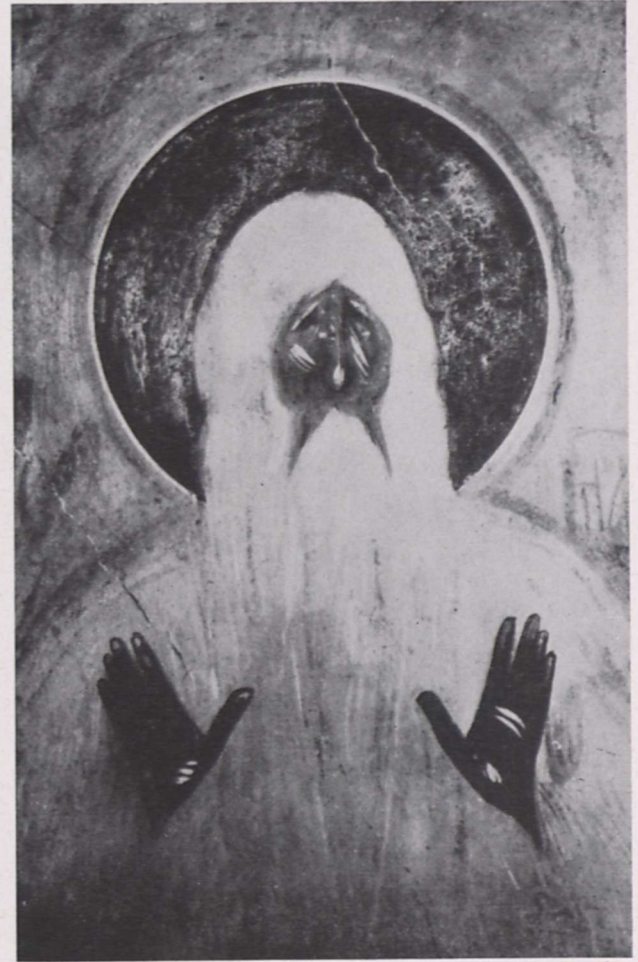
83a. Ein Engel aus der Himmelfahrtsdarstellung
Fresko in der Erlöserkirche von Neredica bei Novgorod. 12. Jahrhundert



83b. Ein Engel aus dem Jüngsten Gericht
Fresko in der Demetriuskirche in Vladimir. 12. Jahrhundert



84a. Die Dreifaltigkeit im Bilde der Philoxenie des Abraham



*84b. Der hl. Makarios. Wandmalerei in Chiaroscuro
(Rotbraun und Weiß) des „Griechen Theophanes“
in der Verklärungskirche in Novgorod. 1378*



85a. Noa. Wandmalerei des „Griechen Theophanes“ in der Verklärungskirche in Novgorod. 1378



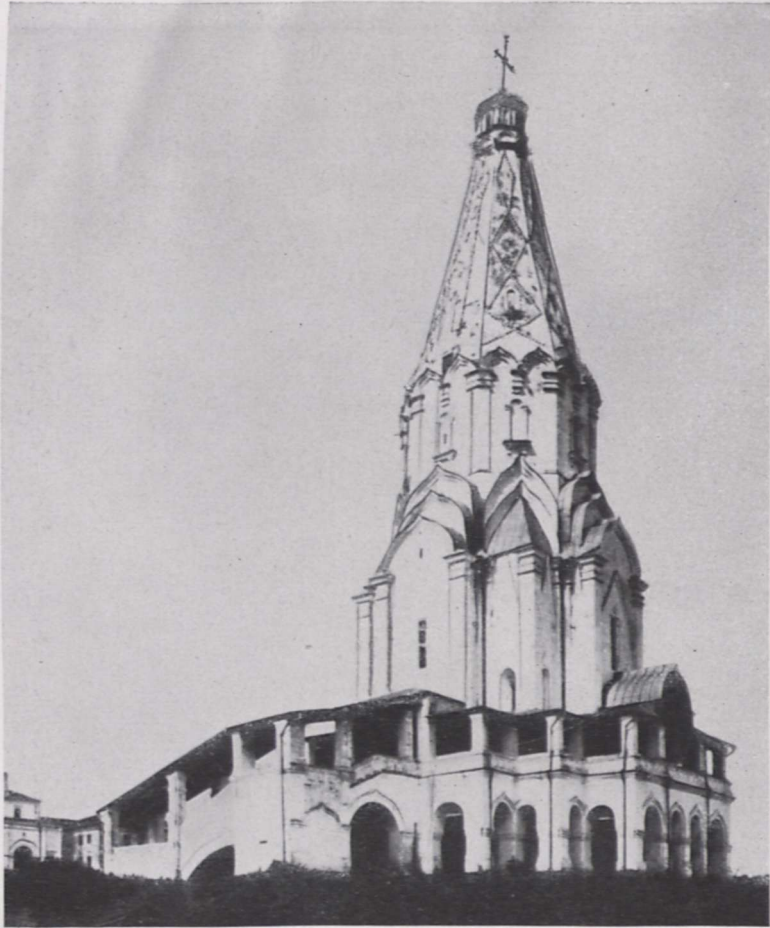
85b. Die Geburt Christi
Wandmalerei in der Koimesiskirche von Vólotovo bei Novgorod
Ausschnitt. 14. Jahrhundert



86a. Die Koimesiskathedrale des Aristotile Fioravanti
Moskau, Kreml. Ansicht von Südosten. 1475-1479



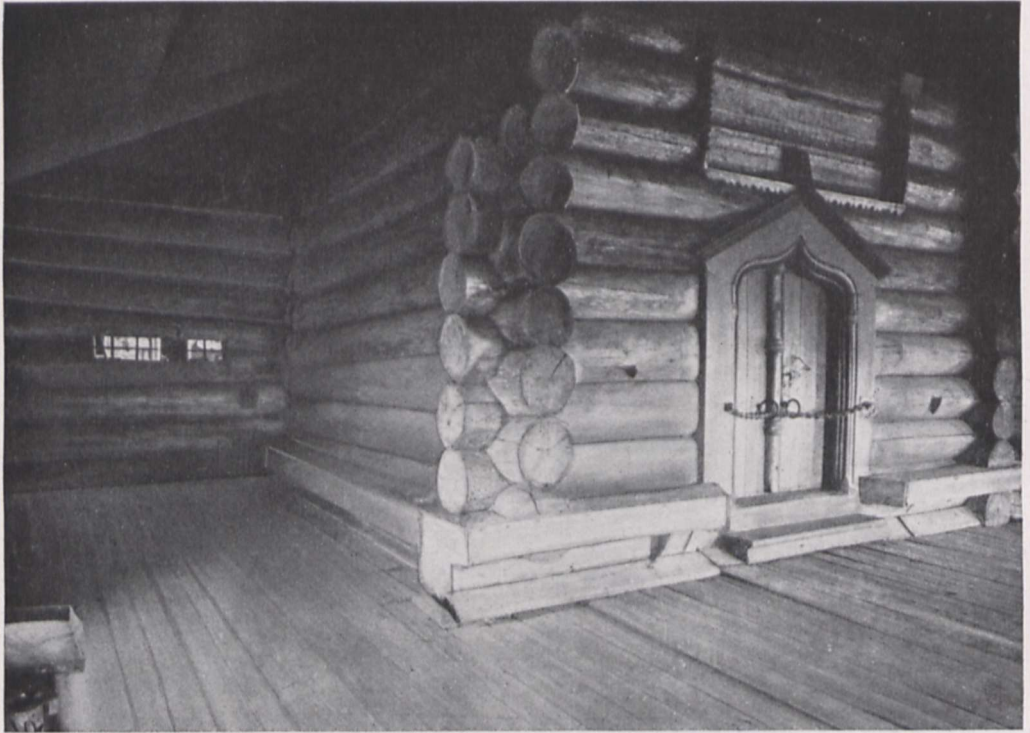
86b. Die Verklärungskirche in Novgorod
Ansicht von Südosten. 1374



87a. Die Himmelfahrtskirche in Kolomenskoje bei Moskau
Ansicht von Südosten. 1532



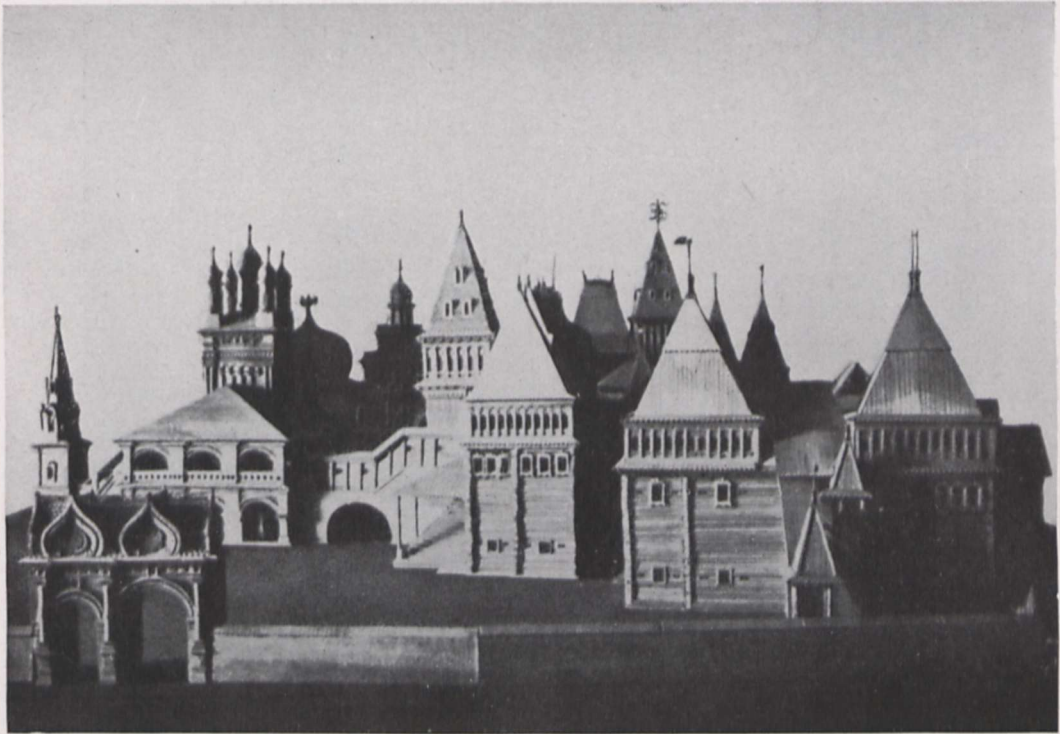
87b. Die Verkündigungskathedrale. Moskau, Kreml
Ansicht von Nordosten. 1484-1490



88 a. Narthex der hölzernen Kirche von Čuchčerma 17. Jahrhundert



88 b. Galerie in der Kirche des seligen Basilios („Vasilij Blažennyj“). Moskau. 1555-1560



89a. Modell des hölzernen Palastes von Kolomenskoje bei Moskau, nach Aufnahmen des 18. Jahrhunderts um 1870 angefertigt
Moskau, Historisches Museum



89b. Kirche der Gottesmutter von Georgien. Moskau 1653



90. Das Jüngste Gericht. Wandmalerei von Andrei Rubliov und Daniil Černyj
Ausschnitt. Vladimir, Koimesiskathedrale. 1408



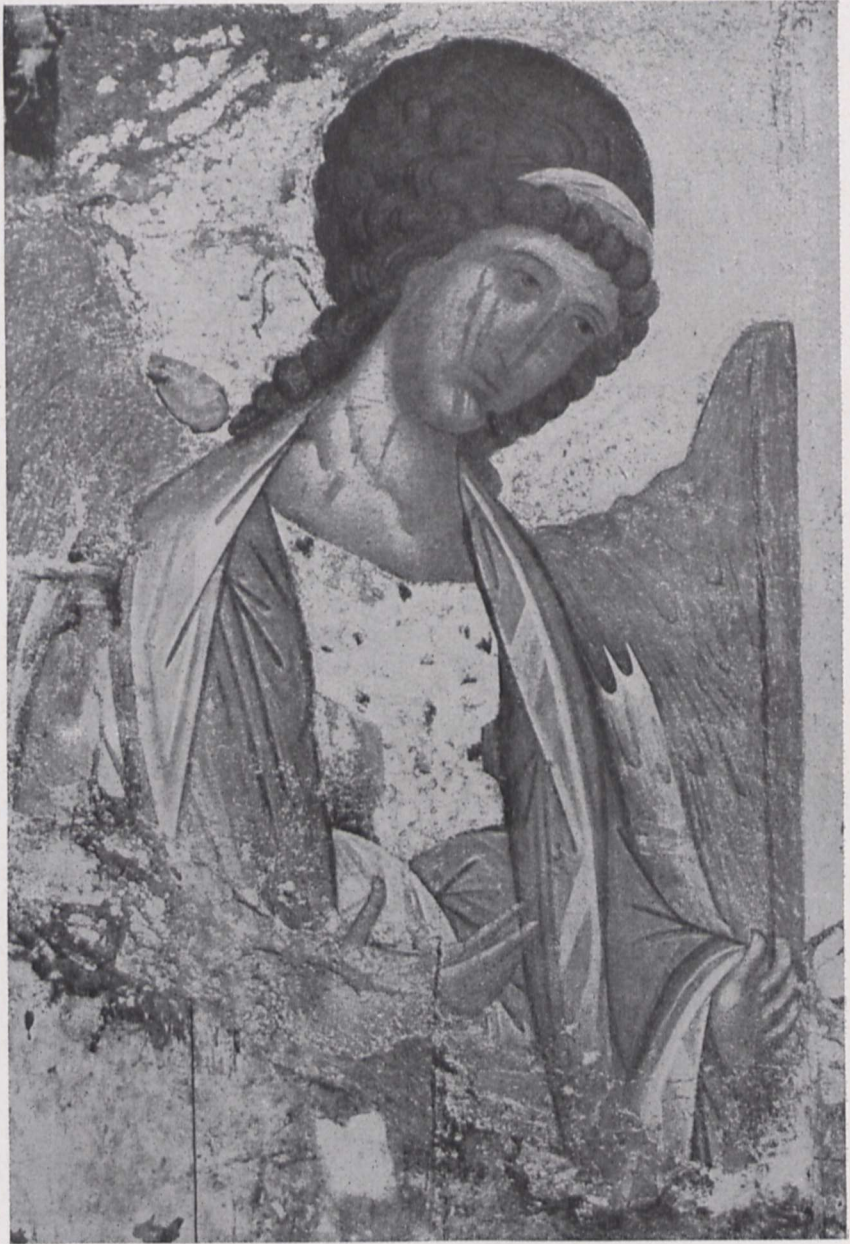
91. Die Dreifaltigkeit. Tafelbild (Ikone) des Andrei Rubliov. Ausschnitt
Dreifaltigkeitskloster bei Moskau. Um 1425



92. Die Verklärung Christi. Tafelbild (Ikone) des Andrei Rubliov
aus der Festbilderreihe der Bilderwand der Verkündigungskathedrale. Moskau, Kreml. 1405



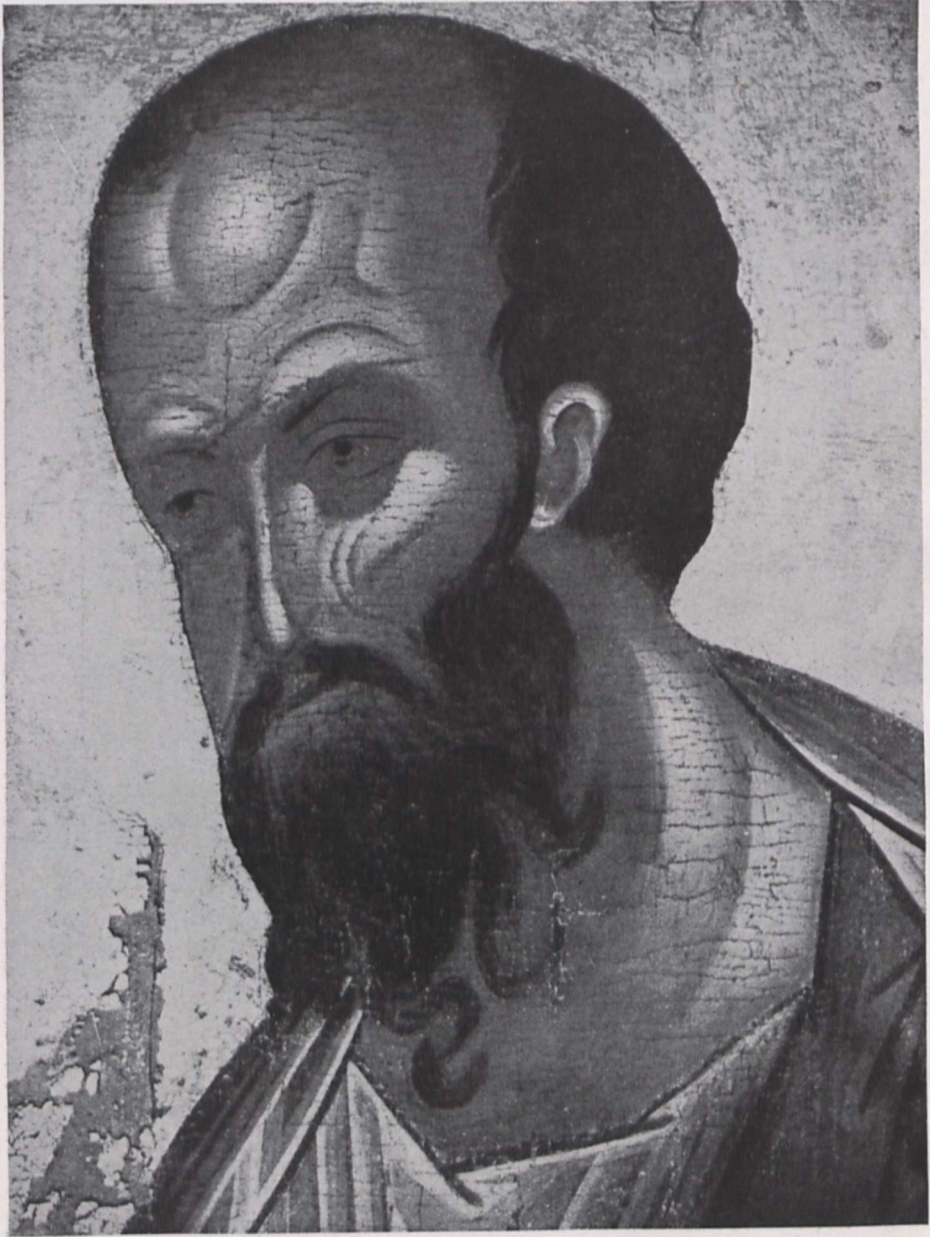
93. Die Himmelfahrt. Tafelbild (Ikone) der Moskauer Schule. Anfang des 15. Jahrhunderts
Sammlung Rjabušinskij, Moskau



94. Der Erzengel Michael. Tafelbild (Ikone) der Moskauer Schule
Aus der Deesisreihe der Bilderwand der Koimesiskirche von Svenigorod
Moskau, Historisches Museum. 15. Jahrhundert



95. Christus. Tafelbild (Ikone) der Moskauer Schule
Aus der Deesisreihe der Bilderwand der Koimesiskirche von Svenigorod
Moskau, Historisches Museum. 15. Jahrhundert



96. Der Apostel Paulus. Tafelbild (Ikone) der Moskauer Schule
Aus der Deesisreihe der Bilderwand der Koimesiskirche von Svenigorod
Moskau, Historisches Museum, 15. Jahrhundert



97. Heiliger
Fresko in der Panteleimonkirche von Nerez bei Skopje. 1164



98. Kreuzabnahme. Fresko in der Panteleimonkirche von Nerez bei Skopje. 1164



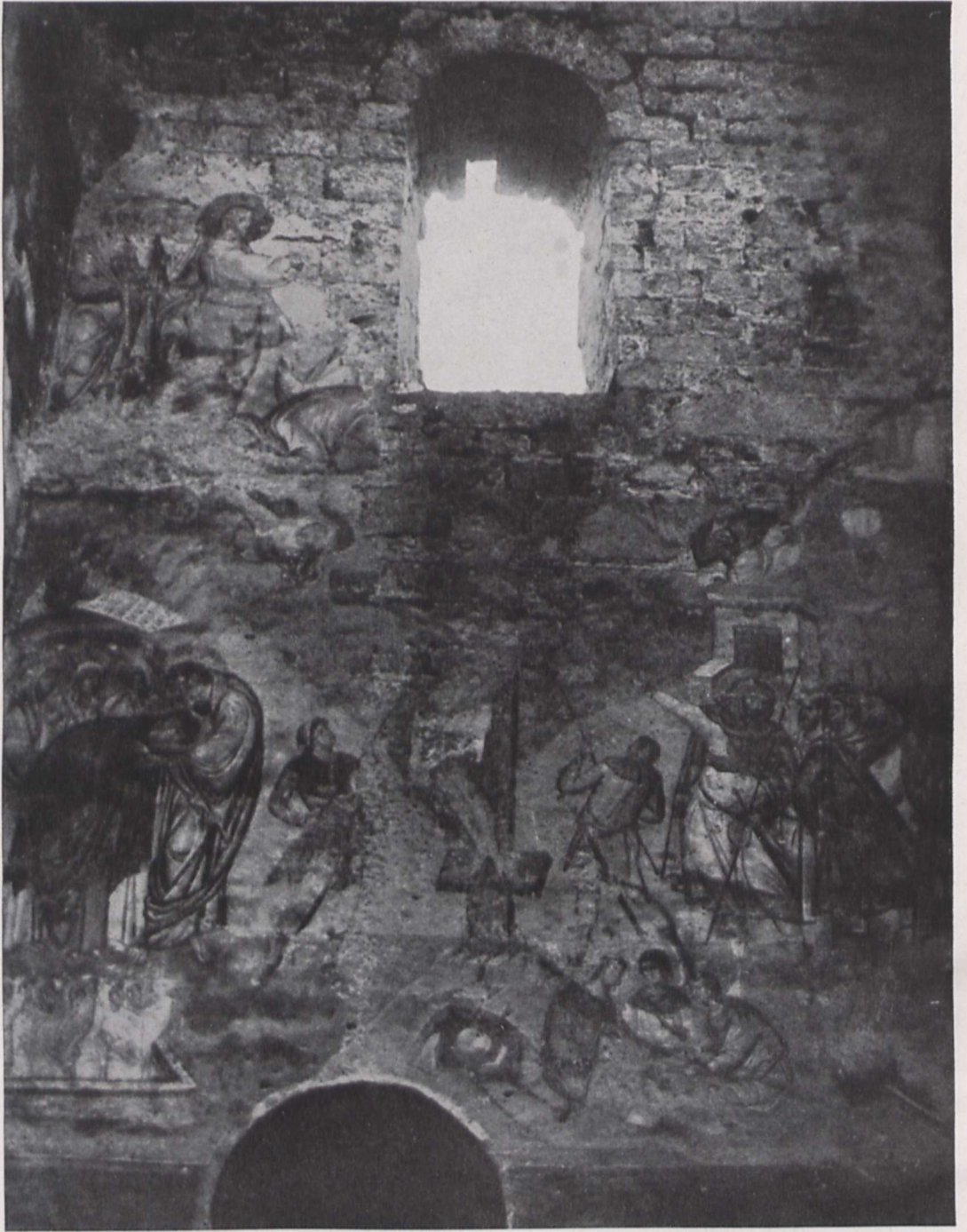
99. Grablegung. Fresko in der Panteleimonkirche von Nerez bei Skopje. 1164



100. Die Prophetin Anna. Fresko in der Panteleimonkirche von Nerež bei Skopje. 1164



101. Die Darstellung im Tempel. Fresko in der Pantaleimonkirche von Nerez bei Skopje. 1164



102. Die Kreuzigung. Wandmalerei in der Kirche 104 Sopočani bei Novi Pazár. Um 1265



103. Der Apostel Paulus. Wandmalerei in der Kirche von Sopoćani bei Novi Pazar. Um 1265



104. Märtyrer
Wandmalerei in der Kirche von Sopoćani bei Novi Pazar. Um 1265



105. Märtyrer
Wandmalerei in der Kirche von Sopočani bei Novi Pazar. Um 1265



106. *Koimesis* (Ausschnitt). Wandmalerei in der Kirche von Sopoćani bei Novi Pazar. Um 1265



107. Märtyrer. Wandmalerei in der Kirche von Sopočani bei Novi Pazar. Um 1265



108. Der Prophet Daniel. Wandmalerei in der Kirche von Staronagoricino. 1318



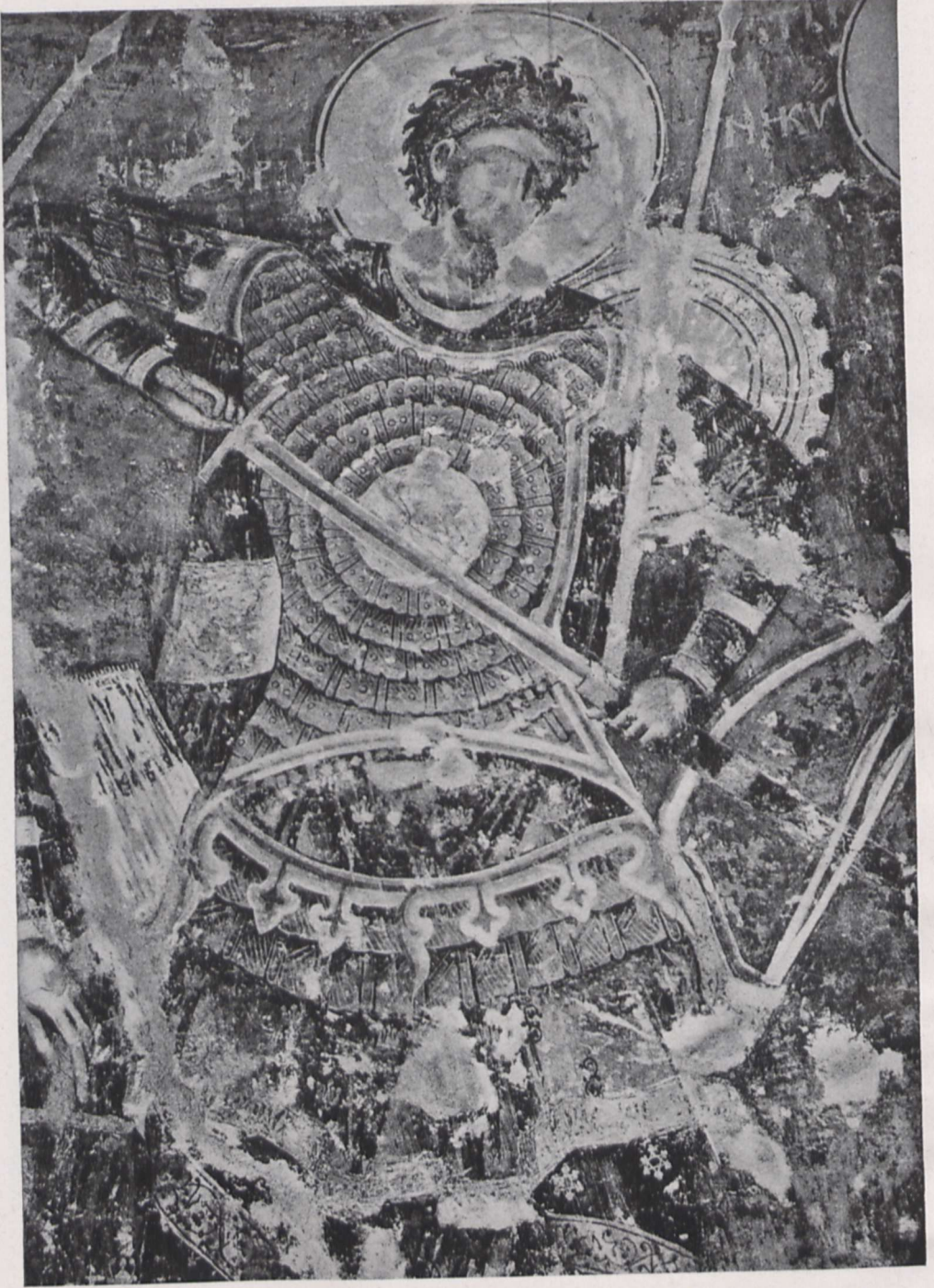
109. Der Patriarch Jakob. Wandmalerei in der Kirche von Staronagoričino. 1318



110. Die Verspottung Christi. Wandmalerei in der Kirche von Staronagoričino. 1318



111. Der Zar Dušan. Wandmalerei in der Kirche von Lesnovo. Um 1346



112. Der hl. Demetrios von Thessalonich. Wandmalerei in der Klosterkirche von Manasija
15. Jahrhundert



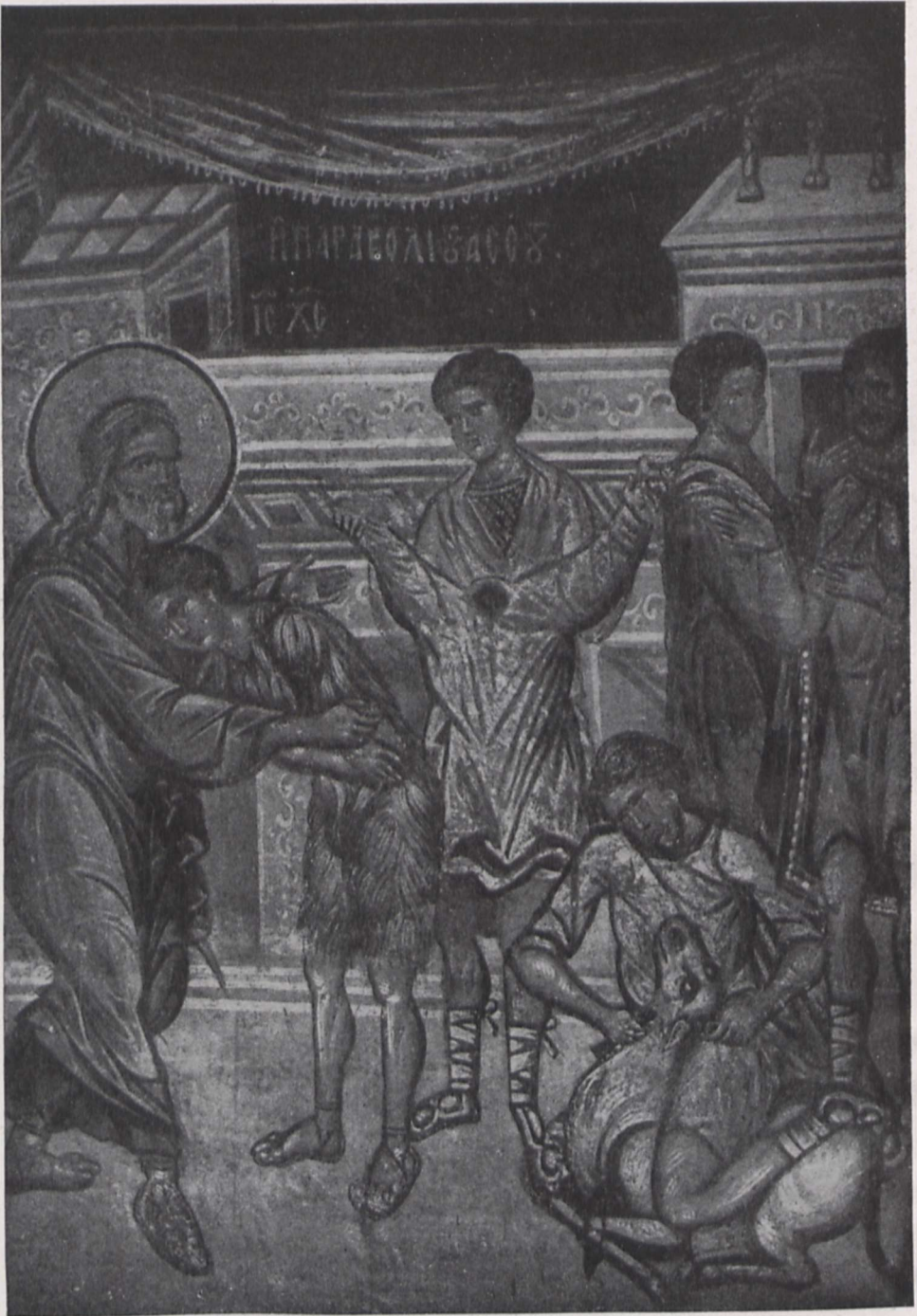
113. Der hl. Merkurios. Wandmalerei in der Klosterkirche von Kučevište. 15. Jahrhundert



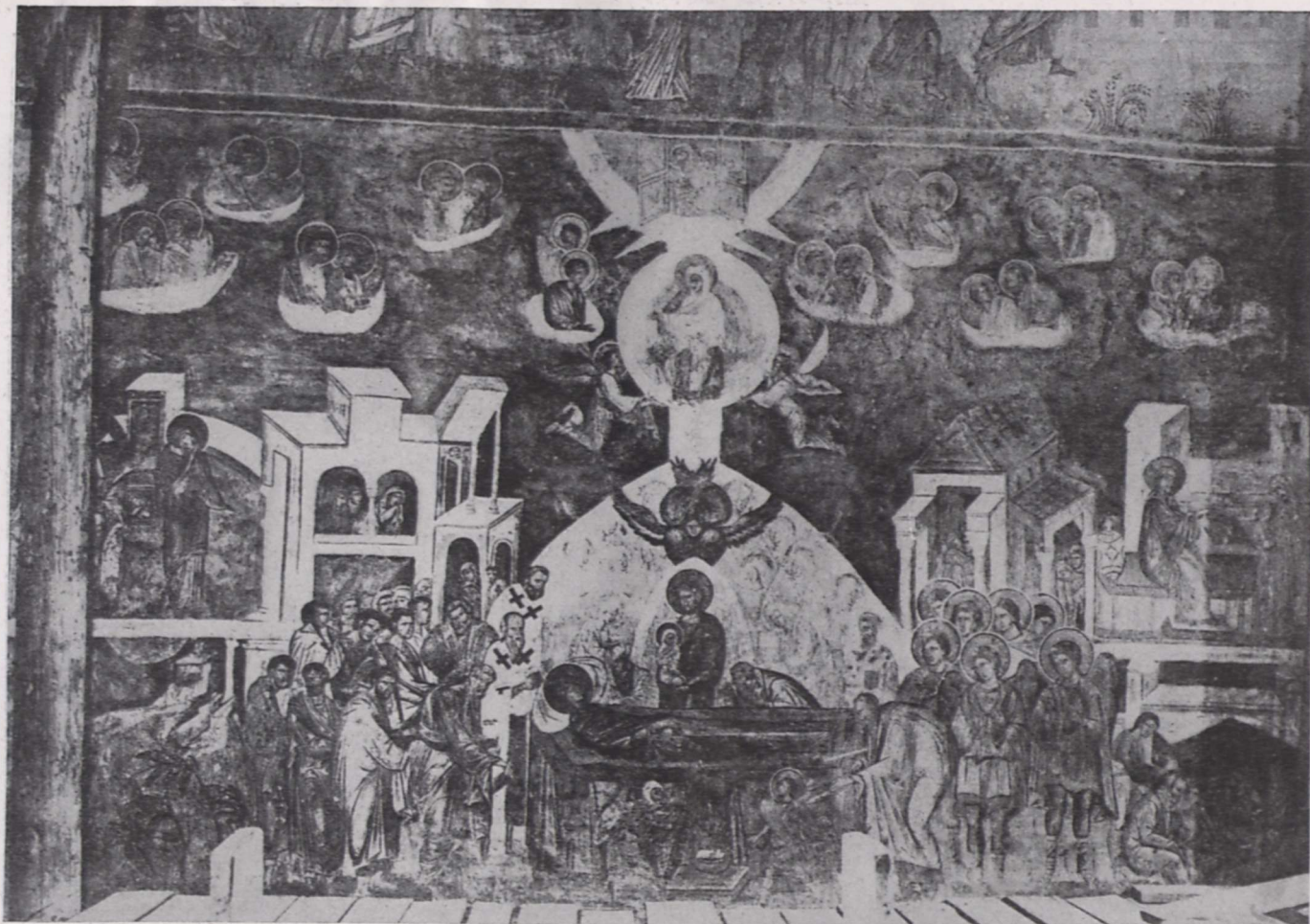
114. Die Brotvermehrung. Wandmalerei in der Nikolaaskirche von Curtea de Argeş. 14. Jahrhundert



115. Christus am Ölberg. Wandmalerei in der Nikolaoskirche von Curtea de Argeş. 14. Jahrhundert



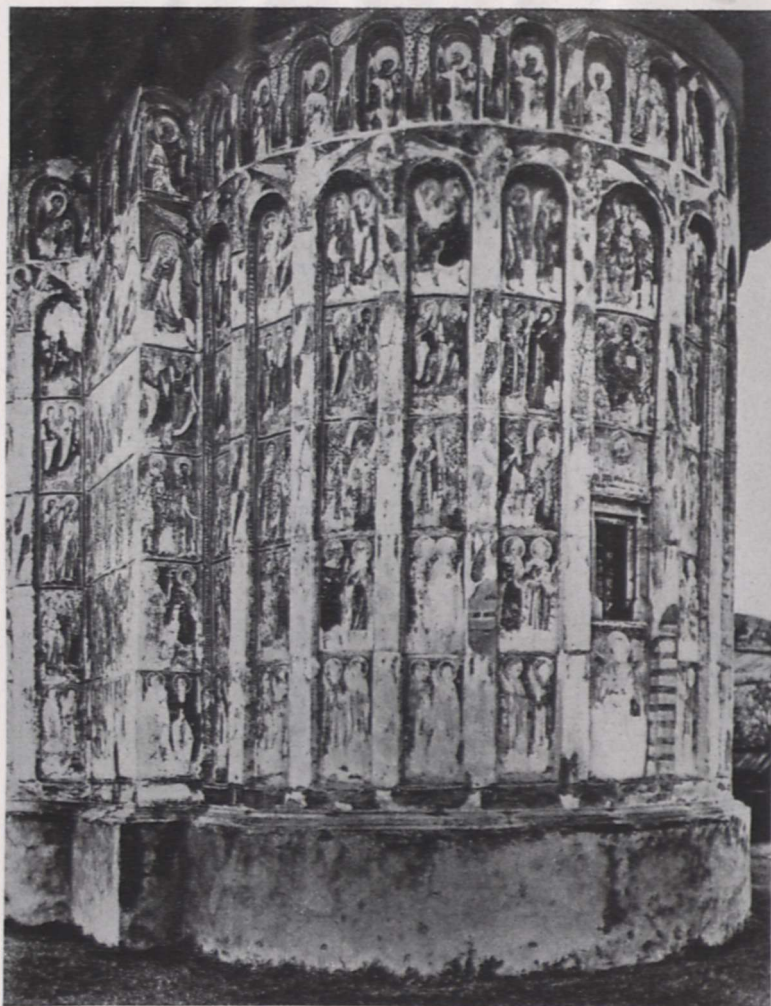
116. *Der verlorene Sohn. Wandmalerei in der Nikolaoskirche von Curtea de Argeş. 14. Jahrhundert*



117. *Wolkenfabrt der Apostel und Koimesis. Wandmalerei in der Nikolaoskirche von Curtea de Argeş. 14. Jahrhundert*



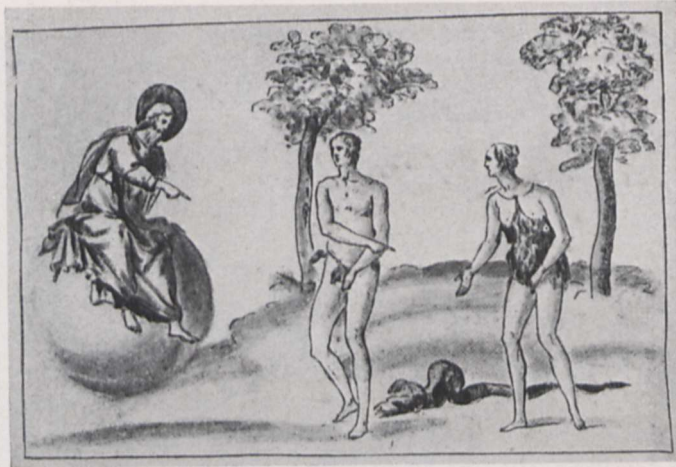
118. Koimesis. Wandmalerei in der Nikolauskirche von Curtea de Argeş. Ausschnitt. 14. Jahrhundert



119a. Fassadenmalerei der Kirche von Humor. 16. Jahrhundert



119b. Fassadenmalerei der Kirche von Varoneț. 16. Jahrhundert



120 a, b. Der Sündenfall. Federzeichnungen von 1635
 nach der Wandmalerei im Mittelschiff von S. Paolo fuori le mura in Rom. Vatic. Cod. Barber. lat. 4406



120c. Der Sündenfall. Relief an den Bronzetüren von Hildesheim. 11. Jahrhundert



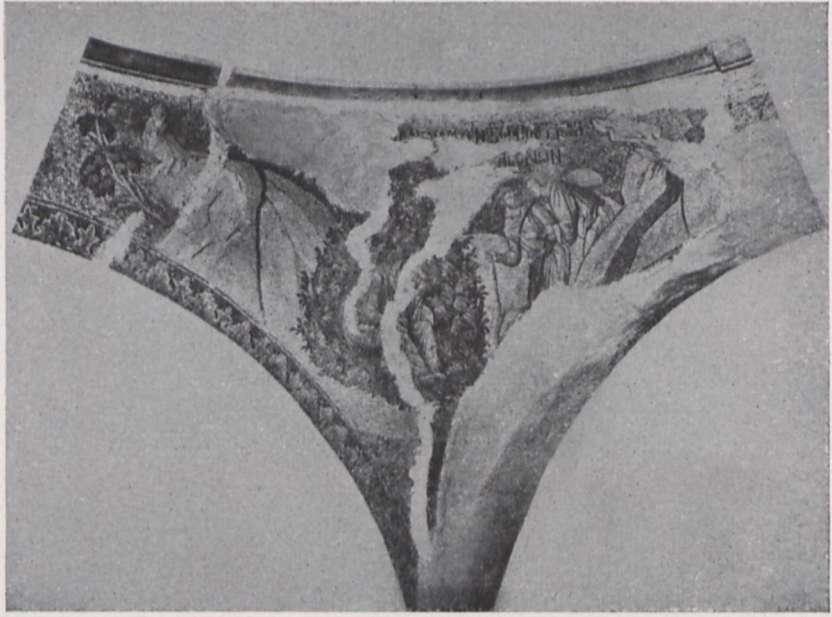
121a. Der Tanz der Mirjam. Miniatur des Cbludovpsalters. Moskau, Historisches Museum. 9. Jahrhundert



121b. Der Sturz des Luzifer. Tafelbild vom Grabower Altar des Meister Bertram. Hamburger Kunstgalerie. 1379



121c. Der Sturz des Luzifer. Miniatur des Paris. gr. 74, fol. 115. 11. Jahrhundert



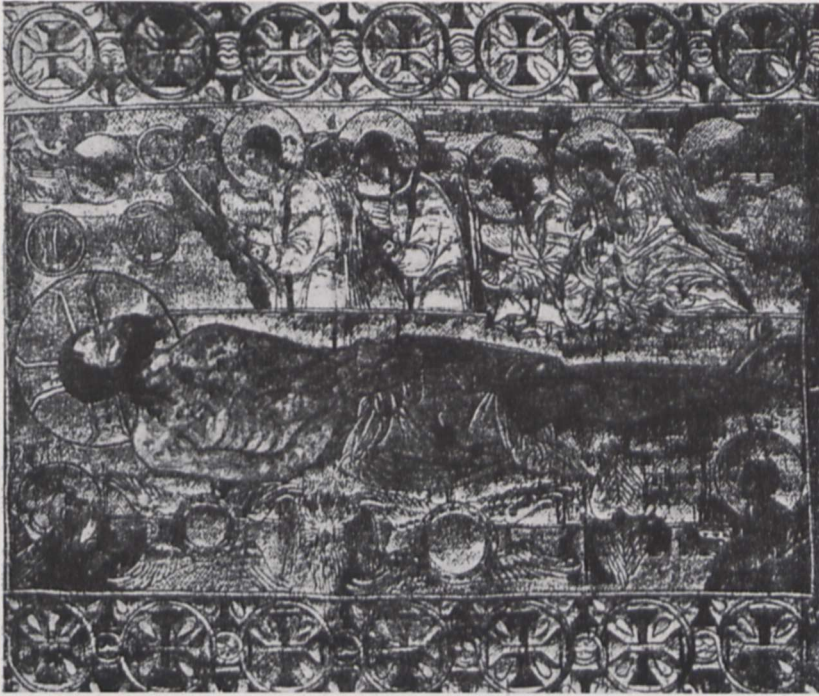
122a. Joachim und die Hirten



122b. Die ersten sieben Schritte der Gottesmutter
Mosaiken im Narthex der Chorakirche (Kachrije Djami) in Konstantinopel. 14. Jahrhundert



122c. Das Stabwunder



123a. Christus im Grabe



123b. Abendmahl: Darreichung des Weines an die Apostel
 Teilstücke eines Epitaphios aus der Kirche Panagia Panaguda in Thessalonich,
 gegenwärtig im Byzantinischen Museum in Athen („Epitaphios von Thessalonich“, 1,75 × 0,62 m)
 Stickerei aus Seiden-, Gold- und Silberfäden. 14. Jahrhundert



124. Joseph verabschiedet sich von Maria, um zur Arbeit zu gehen
Mosaik im Narthex der Chorakirche (Kachrije Djami) in Konstantinopel. 14. Jahrhundert



125. Das Wunder zu Kana
Mosaiken im Narthex der Chorakirche (Kachrije Djami) in Konstantinopel. 14. Jahrhundert



126. Hodigitria mit Deesis, Engeln und Heiligen
Russischer Messingguß mit blauen und weißen Pasten. 17.-18. Jahrhundert
Im Besitz des Verfassers

Philipp Schweinfurth
DIE WANDBILDER DER KIRCHE VON BOJANA BEI SOFIA
EIN MEISTERWERK DER MONUMENTALKUNST
DES 13. JAHRHUNDERTS

Mit 9 Abbildungen im Text und 40 Tafeln. Kartoniert RM 4.-

*

SCHRIFTEN ZUR KUNSTGESCHICHTE SÜDOSTEUROPAS

Nándor Fettich

DIE ALTUNGARISCHE KUNST

56 Seiten Text mit 122 Abbildungen auf 60 Tafeln und einer Karte. Ganzleinen RM 10.-

Im frühen Altertum, etwa parallel mit dem Aufsteigen der griechischen und römischen Kultur, bildete sich in den nördlichen ausgedehnten Räumen Europas, auf den asiatischen Steppen und den benachbarten Gebieten die Steppenkultur aus, die in der Zeit der großen Völkerwanderungen einen starken Aufschwung nahm. Die Kunstproduktion dieser Zeit, vor allem in Gräbern auf uns gekommen, ist ein imposantes Denkmal der Nomadenkultur. Ein neuer, für uns unbekannter Geist, der des freien Steppemenschen, offenbart sich in diesen Kunstformen.

Ch. D. Péew

ALTE HÄUSER IN PLOVDIV

44 Seiten Text mit 9 Zeichn., 10 Grundräftafeln und 75 Abb. auf 56 Tafeln. Gebunden RM 8.50

Die reizvollen Balkanhäuser der Stadt Plovdiv aus dem 18. und 19. Jahrhundert, die in dieser Studie untersucht werden, sind Muster der bulgarischen Wohnungsbaukunst der Vergangenheit. Das Werk gibt nicht nur wertvolle Unterlagen für die Erforschung der Geschichte der Baukunst in Bulgarien, sondern zeigt auch an dem unerschöpflichen Formenreichtum dieser Bauten die Wege, auf denen eine wahrhaft volkstümliche bulgarische Baukunst weiterschreiten kann.

*

Kurt Erdmann

DIE KUNST IRANS

ZUR ZEIT DER SASANIDEN

140 Seiten Text mit 82 Tafeln und einer Karte. Halbleinen RM 14.-

Das letzte große iranische Reich, das der Sasaniden, gehört den „dunklen Jahrhunderten“ nach der Zeitenwende an, in denen die Fundamente der abendländischen Kultur gelegt wurden. Als einzige Großmacht steht dieses Reich, neben dem römischen Imperium, in engster Verbindung mit dem Westen. Okzident und Orient bilden eine Schicksalsgemeinschaft. Die sasanidische Kunst ist eine der wesentlichen Brücken, die die beiden Kulturkreise des Mittelalters mit den großen Kulturen des vorderen Orients verbindet. Eine reiche Kunst entfaltet sich in den Bauwerken, den Felsreliefs, dem Gold- und Silbergerät, den Bronzegefäßen, in Keramik, Glas und Kristall, Siegelsteinen, Münzen und Stoffen.

FLORIAN KUPFERBERG VERLAG · BERLIN



BIBLIOTEKA GŁÓWNA

357680L/1