

Antiochenische Kunst.

Von

Prof. Josef Strzygowski

Es wird kaum länger daran zu zweifeln sein, dass der Ausgangspunkt der christlichen Kunst in den ersten Jahrhunderten Alexandria war. Die hellenistischen Formen der Katakombenmalerien — man vergleicht sie gewöhnlich mit den pompeianischen, die selbst deutlich alexandrinisch durchsetzt sind, — und der kürzlich gelieferte Nachweis, dass der sie verbindende inhaltliche Faden, das Gebet (wie Le Blant annahm, das Sterbegebet) jüdisch alexandrinischen Ursprunges ist¹, sprechen laut genug. Rom übernimmt, schafft nicht neu.

Im 3. Jahrhundert ändert sich die Situation. Alexandria tritt allmählich etwas zurück. Die heiligen Stätten von Jerusalem gewinnen an Bedeutung und Antiocheia, das mit seinem Export syrischer Künstler und Kunstformen so mächtig auf die spätromische Kunst gewirkt hatte, übernimmt nun auch die Führung auf dem Gebiete der christlichen Kunst, bis es dem aus dem kleinasiatischen Untergrunde emporgewachsenen, zu internationaler Herrschaft gelangenden Konstantinopel den ersten Rang abtreten muss.

Nordafrika, Aegypten, Palästina, Syrien, der kleinasiatische Kreis — sie tauchen so allmählich aus der Versenkung auf, in der sie eine einseitige Forschungsrichtung dem Vergessen preisgegeben hatte. Neben Rom stellen sich achtung-

¹ Vgl. K. Michel *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit*, 1902.

gebietend durch ihre künstlerisch reiche Schaffenskraft die Grossstädte der Mittelmeerküste: Karthago im Westen, Alexandria, Antiocheia, Ephesos, Thessalonike und Konstantinopel im Osten. Roma, die ewige, heute noch unter uns lebende, hat sie bisher in den Schatten gestellt. Und das war leicht. Denn während Rom zu allen Zeiten als christliches Palladion geheiligt war, ist auch nicht eines von den frühchristlichen Centren des Orients von der Hand des fremdgläubigen Eroberers verschont geblieben. Thessalonike, Ephesos und Konstantinopel sind noch gelinde weggekommen, aber Antiocheia und Alexandria sind geradezu spurlos vom Erdboden verschwunden.

Es gilt also, wollen wir der Wahrheit über die Entwicklung der altchristlichen Kunst zum Siege verhelfen, die Toten wiederzuerwecken, die grossen Metropolen des Orients, wenn auch nicht leibhaftig, so doch in den Spuren ihres Wirkens wieder aufzurichten und die Werte festzustellen, die sie im Gesamtbau der Kunstentwicklung beanspruchen dürfen. Ich bemühe mich seit Jahren redlich, diese von der Kunstforschung lange genug versäumte Pflicht nach meinem Teile zu erfüllen¹, und möchte heute, einer Einladung des Herausgebers dieser Zeitschrift und ihrer vorwiegenden Richtung entsprechend, versuchen, das Centrum des syrischen Kreises, von allen Metropolen die vielleicht im tiefsten Todesschlummer begrabene, — Antiocheia — zur Sprache zu erwecken.

Dieser Aufgabe habe ich mich bereits in mehreren Arbeiten genähert. Die Auffindung des Etschmiadsin-Evangeliars, das seinen älteren Miniaturen wie den Elfenbein-Deckeln nach zweifellos syrischen Ursprunges ist, brachte

¹ Ueber Aegypten liegt jetzt die Schrift *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria* 1902 vor, über Kleinasien ist ein Buch *Der Kleinasiatische Kirchenbau bis auf Justinian in seiner Stellung zwischen Orient, Hellas und Rom* im Druck. Vgl. auch *Orient oder Rom*.

die Sache in Gang¹. Bei Vorführung der erhaltenen Seitenfassade der Grabeskirche Konstantins d. Gr. konnte ich auf die grosse Manigfaltigkeit und den dekorativen Reichtum der syro-palästinensischen Architektur verweisen². Die Einordnung des 1901 in Jerusalem gefundenen Orpheusmosaïks in den Rahmen der übrigen Pavimente des Landes erschloss den Blick auf die grossen Aufgaben, die hier der Kunstwissenschaft noch harren³. Endlich habe ich in dieser Zeitschrift⁴ auf die syrischen Denkmäler des Deir es-Surjani der sketischen Wüste hinweisen können, wo man u. A. Holzthüren findet, die 913/14 und 926/27 von Moses von Nisibis errichtet wurden. Dazu gesellen sich Erkenntnisse, die geeignet sind, ein lebendiges Bild von der Kunst der syrischen Metropole selbst, von Antiocheia, zu geben.

Seit Jahren wächst in mir die Ueberzeugung, dass die ravennatischen Mosaïken aus der Zeit der Galla Placidia bis auf Theodorich als Vertreter dieser antiochenischen Kunst gelten können. Den Beweis dafür hoffe ich bald in einem anderen Zusammenhange zu erbringen. Auch die Elfenbeinschnitzereien der Maximiniaskathedra werden wohl auf Antiocheia zurückgehen. Die Veröffentlichung des bedeutendsten Denkmals der antiochenischen Schule, der grossartigen Fassade von Meschetta, wird Anlass geben, darauf näher einzugehen. Heute möchte ich an dieser Stelle nur ein Denkmal vorführen, das allen bekannt, aber merkwürdiger Weise in seiner ausschlaggebenden Bedeutung nicht erkannt ist.

Die Pfeiler von Acre.

Den eigenartigsten Schmuck der *Piazzetta* in Venedig bilden die beiden vor der Südfassade der Markaskirche, ungefähr vor der kleinen Baptisteriumsthür stehenden Pi-

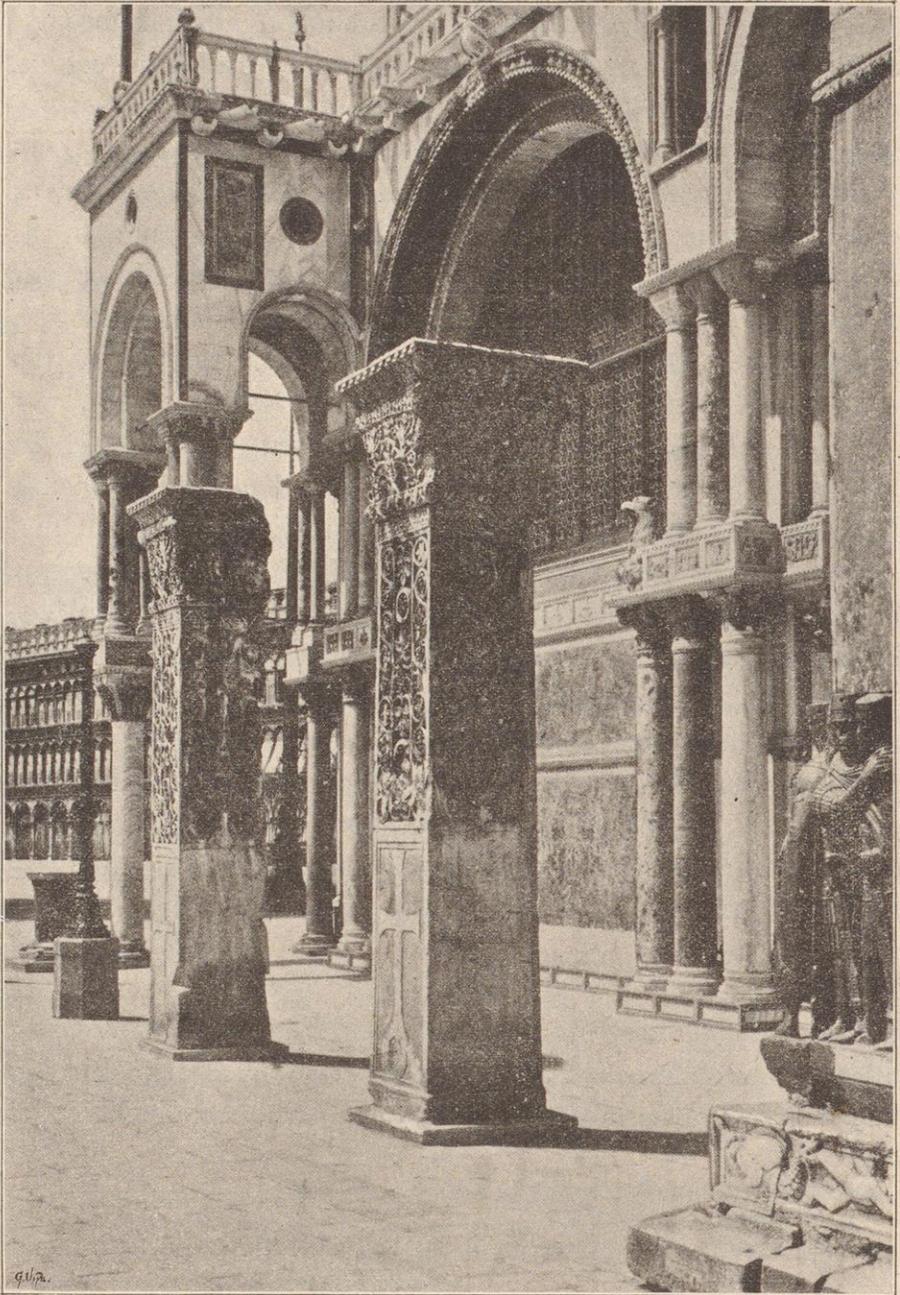
¹ *Byzantinische Denkmäler* I.

² *Orient oder Rom* 127 ff.

³ *Zeitschrift des Deutschen Palästina Vereines* XXIV (1902) 139 f.

⁴ I 356-372.

lastris Acritani, zwei reich mit Ornamenten versehene Pfeiler, die in einer Flucht mit den die Ecke des *Tesoro* bildenden Porphyrgruppen stehen (Fig. 1). Sie sind beide in grau-



(Fig. 1, nach einer Photographie von Naya).

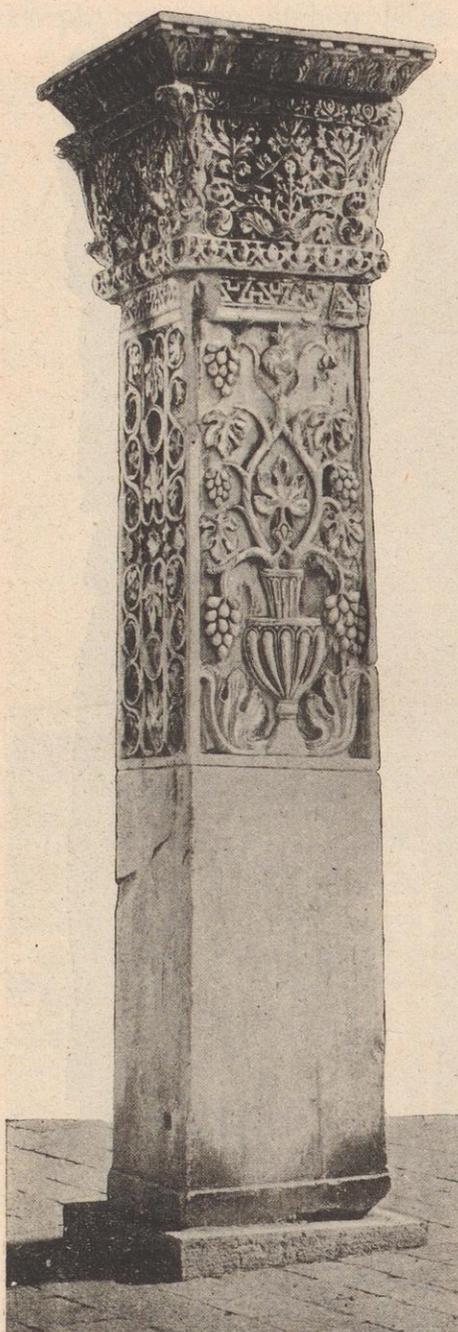
streifigem Marmor gearbeitet und durchaus entsprechend in drei Zonen gegliedert. Man wird bemerken, dass der Pfeiler links (Fig. 2) etwas niedriger ist; das liegt daran, dass ihm der unterste eine Art Basis bildende Streifen fehlt. Darüber erheben sich bei beiden zunächst glatte Flächen, die nur an der Südseite d. h. nach dem auf der *Piazzetta* stehenden Beschauer zu einen Schmuck in ganz flachem Relief zeigen: Kreuze, mit langem Stamm und etwas ausladenden Enden, auf einer Scheibe stehend und umrahmt von zwei schmalen Streifen. Der Hauptschmuck ist auf die oberen Zonen verlegt, so dass man über den Kreuzen zweierlei merkwürdige Füllungen sieht.

Bei der einen Art (Vgl. Fig. 2) bilden zweistreifige Bänder in zwei durch Rosetten getrennten Feldern übereinander einen vertikalen Mittelstreifen, der seitlich von Weinranken begleitet wird. Inmitten der beiden oblongen Mittelfelder sitzen Ringe mit Monogrammen; auf diese streben Weinblätter zu, die von zwei zusammenlaufenden Bögen getragen werden.



(Fig. 2, nach dem Ongania-Werk).

Genau die gleiche Ausstattung finden wir auf den beiden Rückseiten des Pfeilerpaares im Norden, nach der Kirchen-



(Fig. 3, nach dem Ongania-Werk).

wand zu, während die vier anderen Seiten nach Osten und Westen einen ganz anderen Schmuck zeigen. (Vgl. Fig. 3). Dort wächst aus schön kanellierten Vasen, die unten von Akanthus-Halblättern flankiert werden, eine Doppel-Weinranke hervor, die sich symmetrisch nach den Seiten umlegt und oben in der Mitte einen aufgesprungenen Granatapfel mit Dreiblattkrönung trägt. Im Mittelfelde über der Vase liegt ein Weinblatt, das auf einem Palmettenmotiv aufsitzt. Diese Ornamentfelder werden durch Stege d. h. die am Rande überall stehen gebliebene Vorderfläche des Reliefs abgeschlossen und oben zusammengefasst durch ein Mäanderband, das aus einem Dreieckmotiv mit einspringender Stufe besteht. Ueber dieser mittleren Zone liegt endlich das Kapitell (Fig. 4), dessen Deckplatte nicht zur ursprünglichen Arbeit gehört. Die beiden Kapitelle sind vierkantig und laden nach oben etwas aus. Sie zeigen auf

allen vier Seiten fast den gleichen Schmuck und werden unten von einem Eierstab-Wulst, oben von einem schräg



(Fig. 4, Cliché aus Diehl, *Justinien*, Paris 1901 bei Leroux p. 559).

profilierten Streifen mit eigenartig gesprengten Palmetten begrenzt. In den Feldern selbst sieht man unten in der Mitte zwei Paare Akanthusblätter von verschiedenem Schnitt übereinander, dann ein Kelchblatt aus dem seitlich Rankenstiele hervorkommen, die sich an ihren Enden zu Blättern einrollen und so zusammen mit den Akanthusblättern und zwei mit dem Wirbelmotiv geschmückten Scheiben die untere Hälfte füllen. Die obere zeigt ganz ohne Zusammenhang mit dieser unteren seitlich zwei Bäume mit symmetrisch geschweiften Akanthuszweigen und einer Wirbelscheibe als Spitze, getragen von einem Stiel, der sich in der Mitte im Winkel aufrichtet und dort wieder ein doppeltes Akanthusblatt mit einer mittleren Blattspitze trägt. Diese grottesk geschmückten Flächen werden an den Kanten der Kapitelle durch symmetrisch undulierende Blattranken getrennt, die an den oberen Ecken in frei plastisch gebildete Blätter übergehen. Einst stark überfallend, sind sie jetzt meist abgebrochen:

Diese beiden Pfeiler gehören nur mit der obersten, sie krönenden Deckplatte der venetianischen Kunst an: im übrigen sind sie in der Zeit der Kreuzfahrer von der syrischen Küste herüber gebracht. Dank den Untersuchungen von G. Saccardo¹ können wir genau sagen, wo sie einst standen und wie sie auf die *Piazzetta* gelangten. Im Jahre 1104 war 'Akkâ das erste Mal, 1191 das zweite Mal in die Hände der Franken gefallen, die hier 1229 ihren Hauptsitz aufschlugen. Genuesen, Venetianer und Pisaner trieben von hier aus unter ewigen Eifersüchteleien ihren Handel, bis im Jahre 1291 der Sultan die Stadt zurückeroberte. Die Genuesen hatten nahe bei der Kirche S. Saba ein Kastell erbaut, das die Venetianer zerstörten, als im Jahre 1256 ein Streit um den Besitz der Kirche entstand und die Ge-

¹ Im *Archivio Veneto* XXXIV (1887) II.

nuesen 1258 geschlagen wurden. Venetianische Quellen melden nun, der siegreiche Feldherr Lorenzo Tiepolo habe damals als Beutestücke mitgebracht 1) die *pietra del Bando*, jenen Stumpf einer Porphyrsäule ¹, auf dem die Genuesen in 'Akkâ Recht gesprochen hatten und der in Venedig zu gleichem Zwecke an der Ecke von S. Marco aufgestellt wurde, 2) die jetzt daneben stehenden beiden Pfeiler, die ich oben beschrieben habe. Sie wären in Syrien gegenüber der Kirche von S. Saba ² als *due balestrate della bocca della Monzoia* aufgestellt gewesen. Was damit gemeint ist, sagt uns die zeitgenössische genuesische Chronik, wonach die Venetianer *de lapidibus turris et portas turris Venetias abduxerunt* ³. Das Kastell der Genuesen in 'Akkâ hiess also Monzoja und die Pfeiler standen einst am Thore desselben. Sie wurden zusammen mit anderen Steinen des Kastells — die, von Tiepolo bei S. Pantaleone aufgestellt, inzwischen verschwunden sind — nach Venedig gebracht und vor dem Baptisterium von S. Marco aufgerichtet. Dieses hatte damals seine Thür am Ende der Vorhalle, wo sich heute die *Capella S. Zeno* befindet. Als dann im 14. Jahrhundert die jetzige Thür durchgebrochen wurde, soll — nimmt Saccardo an — der Pfeiler, der früher an der Ecke von S. Marco gestanden hatte, jenseits des zweiten östlich vor die neue Thür versetzt worden sein ⁴. So sucht man zu erklären, dass zwei Falze, welche die Pfeiler an je einer Kante aufweisen, nicht wie sie zusammengehören  sondern heute so  zu stehen gekommen sind ⁵. Zur Geschichte der beiden Pfeiler wäre noch zu sagen, dass der

¹ Abbildung in grossen Ongania-Werke von S. Marco Taf. 142 im 3 Folio-bande.

² Chronik des Scivos aus dem 16 Jahrh. bei Saccardo 3f.

³ Mon. Germ. Hist. XVIII, 240.

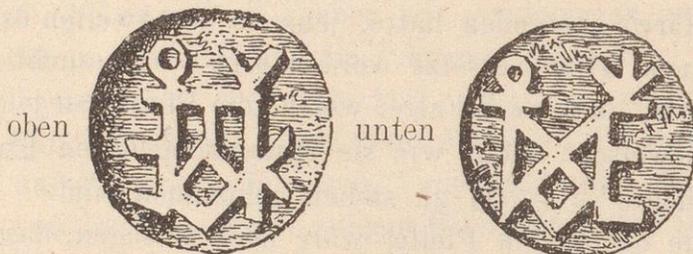
⁴ Saccardo a. a. O. 18, 21f.

⁵ Ebenda 23.

linke, westliche, im Jahre 1481 durch Feuer derart zerstört wurde, wie wir ihn heute sehen, und dass im Jahre 1530 ein Projekt, beide Pfeiler architektonisch zu verbinden, an dem Widerstande der Bevölkerung scheiterte, die diese Wahrzeichen unberührt erhalten sehen wollte¹.

Die Pfeiler stammen also vom Thore des Genuesen-Kastells Monzoja in 'Akkâ (Akkon, S. Jean d'Acre). Dass sie nicht von den Kreuzfahrern gearbeitet oder überhaupt im 12 oder 13 Jahrhundert entstanden sind, ist ohne weiteres klar. Sie können nur von den Genuesen als Spolien wieder verbaut worden sein. Ob sie nun am Orte selbst, in 'Akkâ, gefunden oder von sonst irgendwo dahin geschafft worden sind, lässt sich heute nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Doch drängen die an den Pfeilern befindlichen Monogramme, wie ich glaube, zu der Annahme, den Kunstkreis, in den diese Stücke gehören, von vornherein in Antiocheia zu suchen.

Diese Monogramme befinden sich zu zweien auf jeder der vier mit dem lotrechten Mittelstreifen geschmückten Seiten der Pfeiler. Am besten erhalten sind sie an der Vorder-(Süd-)Seite des linken (West-)Pfeilers. Man liest dort²:

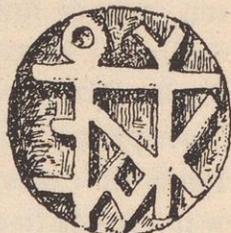


Die Monogramme der Rückseite sind beim Brande von 1481 vollständig zerstört worden. Sie dürften denen der Vorderseite vollkommen gleich gewesen sein; denn auch

¹ Ebenda 25.

² Meine Abbildungen nach dem Ongania-Werk, Textband 218.

die Monogramme des anderen Pfeilers haben, soweit sie erhalten sind, dieselbe Form. So zeigt das Monogramm der Vorderseite oben, das intakt ist, nur das mittlere A etwas anders angeordnet. Der untere Ring ist leider zertört, ebenso die beiden Ringfüllungen der Rückseite.



Diese Monogramme haben seit jeher den Spürsinn der Dilletanten angeregt, während sich ernste Forscher wie Saccardo, de Rossi, Cattaneo wohl gehütet haben, daran herumzuraufen. Am tollsten ist wohl die Deutung, die ihnen Franz Rziha gegeben hat¹. Er hält sie für Meisterzeichen des Maurerbundes, die vollauf in die vierte Potenz des Vierpasses des romanischen Hauptschlüssels passen. Ihr Wert läge darin, dass sie das Bindeglied des Zeichenwesens zwischen der Antike und dem Romanismus herstellten. Ein anderer, Weber, las darin nach Angabe des Ongania-Werkes²: *A Dio Avvocato e Salvatore, A Dio Esauditore Sommo, A Dio Supremo e Massimo*. Hammer³ endlich wollte in ihnen einen Templer Mote oder Mytis bezeichnet sehen. Richtig ist an letzterer Deutung, dass es sich wohl zweifellos um einen Namen handelt. Denn die geläufige Anrufung Gottes, die man oft in solchen Monogrammen findet *Kύριε βοήθει τῷ δούλῳ σου κτλ.* ist gewöhnlich in Kreuzform gruppiert.

Ich glaube nun, das eine Monogramm, das untere nämlich, mit Sicherheit lesen zu können. Es enthält alle Vokale und die Konsonanten N T und X. Dazu passt überzeugend eine Lesung auf den Namen Antiocheia. Das Monogramm giebt, gut gebildet, zuerst die Buchstaben 

¹ *Studien über Steinmetzzeichen* in den *Mittheil. der k. k. Centralcommission 1881/83* (auch separat) Taf. 65, no. 1103-1105, p. 53.

² Textband 218.

³ Nach Saccardo a. a. O. 20 f.

Αντιο, wobei I in T steckt, geht mit der Verlängerung der linken Hasta des A in X über und fügt dann noch rechts Teile der Endsilben hinzu. Bruno Keil liest diese Letzteren, wie er mir auf eine briefliche Anfrage mitteilt, (Ἀντιοχ)είου. Das sei das richtige Ethnikon neben Ἀντιοχεύς: Steph. Byz. s. v. Ἀντιόχεια: . . . τὸ ἐθνικόν . . . Ἀντιοχεύς καὶ Ἀντιόχειος. Damit ist kunsthistorisch sehr viel gewonnen. Der Stifter oder Steinmetz, den das obere Monogramm nennt, war ein Antiochener. Keil glaubt aber auch das obere Monogramm, den eigentlichen Namen, lesen zu können. Ich teile die betreffende Briefstelle hier im Wortlaute mit: « Das erste Monogramm ist deutlich zunächst ΠΑΤ, dazu $\begin{matrix} \text{O} & \text{Y} \\ \text{K} & \end{matrix}$ εκου, also Πατέκου zu lesen. Das ist die spätere Schreibung für Παταίκου. Πάταικος ist ein wohlbekannter Eigenname, der auch für Syrien belegt ist: C. I. A. II 983 col. I. 114 Πάταικος Σελευκεύς (dieser und andere Belege bei F. Bechtel *Die einstimmigen männlichen Personennamen des Griechischen* Abh. d. Gött. Ges. d. W. 1898 S. 11, 83) und zwar aus dem J. 183/2 v. Chr. (J. E. Kirchner *Goett. Gel. Anz.* 1900 S. 457). Also nannte sich der Künstler Πάταικος Ἀντιόχειος. Auf den mythologischen Synkretismus der Neueren, der dem tyrischen Herakles auch den Namen Πάταικος verschafft, verlohnt es sich hier nicht einzugehen. Bemerken will ich aber nachträglich, dass der beste Kenner griechischer Eigennamen F. Bechtel jetzt auch die Frauennamen Παταίκιον und Παταίκα unter das Stichwort 'aus fremden Religionen', gestellt hat (*Die attischen Frauennamen*, 1902, § 76); er denkt dabei an Syrien, woher unser Πάταικος stammt. Das eine sichere syrische Beispiel genügt vollkommen, um dem Vorkommen des (durch die Auflösung des Monogramms gefundenen) Namens jede Sonderlichkeit auf syrischem Gebiete zu nehmen ».

Nach dem Vorgebrachten dürfte es nicht gewagt erscheinen, wenn ich die Pfeiler von Acre als Typus der

dekorativen Plastik von Antiocheia hinstelle. In den Schlussfolgerungen muss ich mich an dieser Stelle kurz fassen. Die Pfeiler machen in ihrer Gesamterscheinung einen durchaus unantiken Eindruck. Dieses Ueberspinnen der glatten, massigen Fläche mit Ornamenten ist orientalisch. Dem Geschmack des syrischen Orients entsprechen aber auch die Elemente dieser Ornamentik, der Granatapfel über der einer Vase entspringenden Weinranke, der Mäander in dreieckiger Zickzackform, vor allem aber der ganz eigenartige Schmuck des Kapitells. Ein Parallelbeispiel für diese paarweis übereinander gestellten Wurzelblätter in akanthusähnlicher, reich gerippter Form, für die eigenartigen Linienzüge darüber, den Abschluss in mehreren flügelartig gestellten Akanthushalbblättern u. s. f. findet man wieder an den sassanidischen Denkmälern von Tak-i-Bostan, den Kapitellen von Ispahan¹ und auf persischen bzw. persisch beeinflussten Seidenstoffen. (Vgl. darüber meinen Aufsatz im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1903). Es sind die alten mesopotamisch-iranischen Traditionen, die an beiden Stellen, in Syrien wie in Persien, durchschlagen. Davon an anderer Stelle ausführlicher.

¹ Owen Jones *Grammar of ornament*, Pl. XIV u. a. O.

