

es zusammenhängt, daß ich nicht früher mich über die Bände I—III äußerte. Nachdem nunmehr aber in der Ausgabe von Scher wenigstens der syrische Text auch des NTlichen Teiles des *Κεθαβὰ δΕσκὸλῶν* im Drucke vorliegt, wird es doch notwendig sein, die betreffende Untersuchung sofort erschöpfend durchzuführen, was natürlich nur in einer selbständigen Arbeit geschehen kann. Erst wenn alle Fragen, die sich angesichts derselben aufdrängen, einer Beantwortung entgegengeführt sein werden, wird man denn auch abschließend sich davon Rechenschaft zu geben vermögen, wie vielen Dank wir trotz deren Unvollkommenheiten Mrs. Gibson für ihre — übrigens buchtechnisch glänzend ausgestattete und mit je einem Faksimile der Hss. M, G und P geschmückte — Publikation schulden.

Dr. A. BAUMSTARK.

**W. de Grüneisen** *Études Comparatives: Le Portrait. Traditions hellénistiques et influences orientales. Avec 127 photogravures dans le texte et 8 planches.* Rom 1911 (Walter Modes éditeur). — VIII, 112 S.

**O. M. Dalton** *Byzantine art and archaeology. With 457 illustrations.* Oxford (Clarendon Press) 1911. — XX, 727 S.

Dem Kopfstück einer geplanten Sammlung von Einzeluntersuchungen, von welcher man für das Gebiet christlich-orientalischer Kunstforschung wertvollste Förderung erhoffen darf, tritt eine zusammenfassende Leistung zur Seite, die auf lange hinaus jedem auf jenem Gebiete Arbeitenden unentbehrlich sein wird.

1. Aus seiner Beschäftigung mit dem Freskenschmuck von S. Maria Antiqua hat sich W. de Grüneisen eine Reihe für die christlich-orientalische Kunstforschung im höchsten Grade interessanter Themen ergeben, die er in einer freien Folge großangelegter Monographien zu bearbeiten gedenkt. Die erste dieser „vergleichenden Studien“ hat zum Gegenstand die Entwicklung der „εἰκὼν γραπτή“, der malerischen Wiedergabe des in mehr oder weniger individueller Bestimmtheit erfaßten menschlichen Gesichtes von der hellenistischen Antike bis in die christliche Kunst des hohen Mittelalters. Sie unternimmt eine geschichtliche Ableitung des stilistischen und technischen Charakters, den in der älteren christlichen Malerei das eigentliche Porträt und der auf das Porträt zurückweisende ikonographische Typus annehmen. Ihre hervorragende Verdienstlichkeit steht von vornherein außer Frage.

Nach einer kurzen die Aufgabe formulierenden *Introduction* (S. 1 bis 4) sucht der Verfasser für die Erledigung derselben zunächst in seiner systematisch vorgehenden Art durch zwei vorbereitende Kapitel

das Terrain zu bereiten. Von denselben ist das erste (S. 5—22) der vor allem an Darwins Arbeit über den Ausdruck der Gemütsbewegung bei Tier und Mensch anknüpfenden anatomischen Begründung der bei Behandlung der menschlichen Gesichtszüge durch die antike und mittelalterliche Malerei in Betracht kommenden künstlerischen Ausdrucksmittel seelischen Lebens gewidmet. Das zweite (S. 23—35) bietet einen an der Hand vorerst der literarischen Zeugnisse entworfenen Abriss der Geschichte des Porträts in jener Malerei. Der grundlegende Wert dieser Ausführungen ist einleuchtend, würde indessen noch ein erheblich größerer sein, wenn sich ihnen eine peinlichere Sorgfalt der Durcharbeitung nachrühmen ließe.

Eine gewisse bedauerliche Flüchtigkeit der Arbeitsweise verraten schon gelegentliche Zitate aus zweiter Hand, sowie die Häufigkeit, mit der recht ärgerliche Druckfehler namentlich in den Belegstellen aus Plinius' *Nat. Hist.* XXXV begegnen. (Vgl. auf der einen S. 25 Anmk. 2 „*iconicas duces*“ statt „*iconicos duces*“, Anmk. 9 „*pixerit*“ statt „*pinxerit*“ und „*Rodi*“ statt „*Rhoedi*“, sowie im Text die Benennung „*Paneo*“ für Παναίος den Bruder des Pheidias oder S. 27 Anmk. 1 „*porricibus*“ statt „*porticibus*“!). Gelegentlich erfolgt sodann die Anführung jener Belegstellen in einer abgekürzten Form, die von deren wirklichem Sinne kaum mehr ein Bild gibt (Z. B. S. 26 Anmk. 6: „*tragoedum et puerum in Apollinis*“ ausgehoben aus XXXV 10 § 99: „*item Liberum et Artamenen spectatos Romae in aede Cereris, tragoedum*“ usw.) Nicht immer handelt es sich aber nur um derartige Schönheitsfehler des Buchbildes. Wenn S. 25 Anmk. 9 hinter: „*Pinxit et Megabyzi sacerdotis Dianae Ephesiae*“ aus XXXV 10 § 93 das entscheidende: „*pompam*“ ausgelassen ist und dementsprechend im Text einfach von einem Porträt „*d'un prêtre de Diane d'Ephèse*“ gesprochen wird, so hat sich eben das betreffende von Plinius bezeugte Gemälde des Apelles eine sehr wesentliche Denaturierung seines eigentlichen Charakters gefallen lassen müssen. Vollends zu Unrecht werden als Porträts S. 26 eine Kydippe und ein Tlepolemos („*ceux*“, nämlich „*portraits*“, „*de Cydippen (!)*“, „*de Tlepolemus*“ usw. Vgl. XXXV 10 § 106: „*Fecit et Cydippen et Tlepolemum*“) des Protogenes und S. 26 f. eine Hesiona des Antiphilos angesprochen, bei denen es sich zweifellos vielmehr um mythologische Sujets handelte. Ja sogar ein einfacher Pan des ersten Künstlers (a. a. O.: „*novissime pinxit Alexandrum et Pana*“) entgeht S. 26 nicht der Verwandlung in das Porträt eines angeblichen „*Pana*“. Die ebenda einem Kratinos zugeschriebenen „*comédiens d'Athènes*“ verdanken ihre Existenz nur einer wohl heillos verdorbenen, mindestens aber textkritisch ganz unsicheren Pliniusstelle. Statt von „*le Démon ou le génie Athénien*“ des Parrhasios von Ephesos müßte S. 10 laut den alsbald angeführten Worten des Plinius (XXXV 10 § 69: „*Pinxit demon Atheniensium*“) von einem athe-nischen Δῆμος die Rede sein: die Schöpfung des Malers bildete ein Seitenstück zu der in den „*Rittern*“ von Aristophanes auf die Bühne gebrachten Personifikation der Komödie. Unbedingt hätte sodann etwa für den Porträtcharakter der Feldherrn in der von Panaios in der Στοιὰ ποικίλη gemalten Schlacht bei Marathon S. 25 Anm. 2 neben demjenigen des Plinius das ältere Zeugnis des Cornelius Nepos (*V. Miltiadis* 6 § 3) angeführt und S. 27 Anmk. 6 bezüglich des Wiener Dioskorides vor allem auf E. Diez *Die Miniaturen des Wiener Dioskurides* bei Strzygowski *Byzantinische Denkmäler* III S. 1—69 verwiesen werden sollen. Die an der ersteren Stelle nach Daremberg und Saglio registrierte „*étrange notice*“ aber, die vielmehr Polygnotos zum Schöpfer der fraglichen Schlacht bei Marathon macht, beruht lediglich auf einer ganz schofeln Verwechslung mit der von Polygnotos in der Στοιὰ ποικίλη gemalten

Ἰλίου πέρις, verdient mithin die ihr zuteil gewordene Ehre einer Erwähnung keineswegs.

Zu den erhaltenen Monumenten übergehend, behandelt G. in drei weiteren Kapiteln (S. 37—48) das durch die Ausstattung der Mumien uns greifbar werdende ägyptisch-hellenistische Porträt, (S. 49—67) das Porträt der pompeianischen Wandmalerei und (S. 69—98) das christliche Porträt von den Anfängen bis ins Mittelalter, um in einer knappen *Conclusion* (S. 99) das Fazit seiner eindringenden Beobachtungen zu ziehen. Es ist ein Weg unaufhaltsamen Verfalles, der da von den ausgezeichnetsten Schöpfungen funeralser Porträtmalerei Alexandrias bis zu Dingen wie den Mosaiken der Martorana führt, in denen König Roger von der Madonna, der Admiral Georg von Antiochia von deren göttlichem Sohne die charakteristischen Züge des Gesichtes borgt. G. beleuchtet den Verlauf dieses Weges mit Meisterschaft. Überzeugend weist er die Keime der dem christlich-mittelalterlichen Porträt eignenden Schwächen schon im späteren ägyptischen und im pompeianischen Porträt nach. Mit glücklichem Griff stellt er mehrfach Zusammenhänge heraus, deren richtige Erkenntnis als in hohem Grade fruchtbar sich erweisen dürfte, so wenn er (S. 61—64) die auf einem *clipeus* aus Antinoë zu beobachtende mechanische Nebeneinanderstellung zweier Porträtbüsten in Doppelikonen wie denjenigen der hll. Sergios und Bakchos zu Kiew und in den Reihen frontaler Heiligengestalten der byzantinischen Kirchengemälde wiedererkennt, (S. 64—67) das Doppelporträt pompeianischer Wandmalerei einerseits mit den *imagines clipeatae* der Sarkophagplastik, andererseits mit den entsprechenden Darstellungen von Goldgläsern der römischen Katakomben in Verbindung bringt, (S. 80—93) den sog. quadratischen Nimbus auf die in Ägypten seit alters übliche Darstellung des, einen rechteckigen Pylon im Rücken, vor seinem eigenen Grabe stehenden Toten zurückführt oder (S. 94f.) an der Hand der Fresken von Bawit zeigt, mit welcher Zähigkeit in Ägypten der Kreisnimbus seine ursprüngliche Funktion festgehalten hat, die mit ihm ausgestattete Person ganz allgemein als eine durch den Tod in die Welt des Lichts, der Gottheit eingegangene zu bezeichnen. Auch darin wird man G. nicht nachdrücklich genug beipflichten können, daß er die absteigende Linie, in welcher sich die Porträtmalerei von der Glanzperiode des ägyptischen Hellenismus bis ins hohe Mittelalter bewegt, nicht nur als das bloß negative Ergebnis eines Niederganges der Kunst begreift, sondern hier, wie es schon der Untertitel seiner Arbeit ausspricht, als einen positiven Entwicklungsfaktor neben dem schwächer werdenden Fortwirken der hellenistischen Tradition den immer stärker sich geltend machenden Einfluß des Wiedererstarkens altorientalischer Weise in Rechnung stellen zu müssen glaubt. Wie immer ist sein Blick dabei

vor allem auf die koptische Kunst als den geschichtlich entscheidend gewordenen Ausdruck jener Überwindung des hellenistischen durch ein neo-orientalisches Element gerichtet. Ob allerdings es seinen Darlegungen gelingen wird, auf diejenigen Kreise Eindruck zu machen, denen das Koptische im Gegensatz zur Betrachtungsweise Strzygowskis als ein in künstlerischer Impotenz bedingter, mit den vorhellenistischen Überlieferungen des Pharonenlandes in keinerlei innerem Zusammenhang stehender Rückfall ins Primitive erscheint, muß billigerweise dahingestellt bleiben, ist allerdings auch nicht von sonderlichem Belang, da mit den Vertretern gewisser Standpunkte eine Verständigung und damit jede fruchtbare Diskussion von vornherein ausgeschlossen erscheint. Meinerseits möchte ich ergänzend einer näheren Prüfung die Frage empfehlen, ob nicht speziell die von der altorientalischen Kunst ebenso frühe als virtuos gehandhabte Betonung der Rassenmerkmale besonders wirksam sich einer Herausarbeitung der wirklich individuellen Züge entgegengestellt und so bei der allmählichen Zersetzung hellenistischer Porträtmalerei eine maßgebliche Rolle gespielt habe. Diese Spur würde freilich wohl eher über die Schöpfungen des christlich-syrischen auf diejenigen des sassanidischen Kunstkreises zurückführen. Andererseits würde eine gerade von dieser Seite herkommende entscheidende Einwirkung in hohem Grade zu der von G. (S. 23f., 27) treffend betonten Bedeutung der Bildweberei für die Entwicklung des Porträts in der spätantiken und mittelalterlichen Kunst passen.

Einer entschiedenen Unterschätzung begegnet aber bei G. zweifellos das Maß eines Nachlebens hellenistischer Kunstüberlieferung, das sich auf dem Gebiete des Porträts in der byzantinischen Kunst beobachten läßt. Nach dieser Seite hin entspricht es denn doch den tatsächlichen Verhältnissen sehr wenig, wenn (S. 95) Byzanz lediglich auf gleicher Linie mit Rom in einen Gegensatz zu Ägypten und dem Orient als den naturgemäßen Stammgebieten der orientalischen Zersetzung des hellenistischen Erbes gestellt wird. Und noch weniger entspricht es denselben, wenn unter Übergehung so mancher wesentlich andersgearteten Erscheinungen älterer byzantinischer Kunst (S. 96) mit größtem Nachdruck gerade „*les peintres dont l'Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης expose les ressources*“ als die typischen Vertreter einer „*figure complètement dégénérée*“ eingeführt worden, „*qui conserve uniquement les qualificatifs généraux de la face humaine, comme la façon de la chevelure, de la barbe, de la moustache*“. Meines Erachtens würde vielmehr gerade der Gegenstand von G.s neuester Arbeit einen passenden Anlaß geboten haben, recht nachdrücklich auf das Gegengewicht hinzuweisen, das in der Kunst des christlichen Ostens die mit Recht von Strzykowski so scharf betonte ost-westliche Entwicklungslinie an einer west-östlichen, ihr gewiß vorwiegender Orientalismus an

einem in der Küstenzone des östlichen Mittelmeerbeckens heimischen Hellenismus findet. Man kann sich von jeder Neigung frei fühlen, die Bedeutung dieses hellenistischen Elementes für das Byzantinische in einer Weise zu überschätzen, wie dies auch meiner Überzeugung nach etwa A. Heisenberg tut, und wird doch mit seinem Vorhandensein immer und immer wieder rechnen müssen. Wie sehr dies speziell für eine richtige Bewertung des byzantinischen Porträts gilt, dafür sei nur auf die Ausführungen über *Portraits Byzantins* (RAC. LXI 445 bis 451) verwiesen, mit denen ein Kenner wie G. Millet gegen die in Frage stehende Seite der G.schen Arbeit Stellung genommen hat.

2. Im zweiten Bande der alten Serie dieser Zeitschrift hatte ich S. 217—223 das Vergnügen D. M. Daltons mustergültigen Katalog der altchristlichen und christlich-orientalischen Stücke im „departement of British and Mediaeval antiquities and ethnography“ des British Museum als eine ebenso bedeutsame wie hocheurefreuliche Erscheinung zu begrüßen. Man wird wesentlich im Zusammenhang mit jener Arbeit und seiner gesamten amtlichen Stellung und Tätigkeit auch das neue gerade nach einem Jahrzehnt erschienene, wiederum ganz vorzügliche Werk des gleichen Verfassers in seiner Eigentümlichkeit zu begreifen haben. Während Ch. Diehl unter dem bescheidenen Titel eines *Manuel d'art Byzantin* (Paris 1910) uns nichts Geringeres als den Versuch einer wirklichen „byzantinischen“ Kunstgeschichte geboten hat, erhalten wir hier in der Tat ein „Handbuch“, das, ohne so hoch zu zielen, und unter Beiseitlassung der Architektur mit dem monumentalen Nachlaß des frühchristlichen und byzantinischen Orients und dem Stande der ihm zugewandten wissenschaftlichen Forschungsarbeit in wesenhaft systematischem Aufbau bekannt macht. Den Körper des Buches bilden demgemäß (S. 108—641) die den einzelnen Gebieten künstlerischer und (kunst)gewerblicher Produktion gewidmeten Kapitel III—XI, in denen sich eine umfassende selbständige Vertrautheit mit den Denkmälern und die gewissenhafteste Berücksichtigung der Literatur aufs glücklichste vereinigen, um eine von weiser Selbstbeschränkung gestellte Aufgabe in glänzender Weise zu lösen. Der Reihe nach werden hier in Kap. III (S. 108—178) Freiplastik, Sarkophage, sonstige figürliche Reliefs in Stein, Holz und Bronze, die ornamentale Skulptur und speziell die Entwicklung des Kapitäls, in Kap. IV (S. 179—242) die Elfenbein- und Specksteinarbeiten, in Kap. V (S. 243 bis 322) die Wand- und Tafelmalerei, in Kap. VI (S. 323—434) das Wand-, Paviment- und Miniaturmosaik, in Kap. VII (S. 435—493) die Buchmalerei, in Kap. VIII (S. 494—533) das Email, in Kap. IX (S. 534—576) Edelmetall- und Juwelierarbeiten, in Kap. X (S. 577 bis 605) die Textilien und in Kap. XI (S. 606—641) die Keramik, Glasarbeiten, Bronzetüren, Gefäße, Geräte und Kreuze aus nichtedelm

Metall, Münzen, Siegel, geschnittene Steine und Amulette behandelt. Die Art der Behandlung ist abgesehen von den vier rein skizzenhaften Abschnitten über Keramik (S. 606—612), Münzen (S. 625—630), Siegel (S. 630—637) und Amulette (S. 640f.) durchgehends die, daß einer klaren und feinsinnigen Orientierung über das jeweilige Teilgebiet und seine Probleme, unter denen auch diejenigen der Technik ausgiebige Berücksichtigung erfahren, sich in Kleindruck die Besprechung der einzelnen Monumente anschließt. Bei dieser ist wenigstens für die wichtigsten Denkmälergruppen möglichste Vollständigkeit in der Vorführung des Materiales angestrebt und wesentlich wohl auch erreicht. Dem Fehlen irgendeiner charakteristischen Erscheinung wird man überhaupt nur selten begegnen. In Kap. III finden in einem eigenen Abschnitt (S. 121—125), in Kap. V wenigstens in einem gelegentlichen Überblick (S. 258—261) auch die nur mehr literarisch bekannten Schöpfungen ihren Platz. Zwei Schlußkapitel (S. 642—684 bzw. 685 bis 713) beschäftigen sich in entsprechender Weise mit Ikonographie und Ornament, indem auch hier auf eine zusammenfassende Behandlung des Gegenstands in seinen großen Richtlinien die durch Kleindruck sich abhebende Durchnahme der einzelnen Themen und Motive folgt. Von zwei nur Großdruck enthaltenden Einleitungskapiteln erörtert das in eine lichtvoller Gesamtcharakteristik der christlich-orientalischen Kunst, ihrer Schwächen und ihrer relativen Größe (S. 28 bis 37) auslaufende erste (S. 1—37) im Rahmen eines Überblicks über den geschichtlichen Verlauf ihrer Entwicklung die für die Betrachtungsweise dieser Entwicklung maßgeblichen Fragen grundsätzlicher Natur. Das zweite (S. 38—107) ergänzt jenen historischen durch einen geographischen Überblick über die einzelnen Teile des von Mesopotamien und Abessinien bis nach den britischen Inseln sich erstreckenden Verbreitungsgebietes christlich-orientalischer oder vom christlichen Orient entscheidend beeinflusster Denkmäler, deren Bedeutung, regionale Eigenart und kunstgeschichtliche Entwicklung zu vielfach ebenso meisterhafter als eingehender Würdigung gelangen. Vier höchst gediegene alphabetische Indices (S. 715—727: Generalregister, ikonographisches, Register der Aufbewahrungsorte der berücksichtigten Monumente und solches der zitierten Forscher) erleichtern die Benützung des seiner Natur nach ihrer Beigabe besonders dringend bedürftigen Werkes. Die Illustration entspricht abgesehen von einzelnen — namentlich aus Westlake *History of Design in Mural Painting* übernommenen — Nummern, die kaum mehr auf der Höhe moderner Reproduktionstechnik stehen, durch ihre Qualität ihrem quantitativen Umfang. Nicht wenig wird — wesentlich nach Klischees der Collection des Htes Etudes bzw. aus den Beständen des British und des Victoria and Albert Museum — erstmals in Abbildung vorgeführt.

Man wird namentlich für die zahlreichen Illustrationen letzterer Provenienz den wärmsten Dank wissen.

D. hat, was er schon in seiner Vorrede (S. VI) und zu Anfang des Textes (S. 1 f.) ausdrücklich verteidigen zu müssen empfindet, aus praktischen Rücksichten an der Bezeichnung „byzantinisch“ festgehalten, deren bedenklicher Zweideutigkeit er sich sehr wohl bewußt ist. Doch ist er weit davon entfernt, nur die im engen Wortsinne diese Bezeichnung rechtfertigende Hauptmasse der christlich-orientalischen Denkmälerwelt in den Kreis der Betrachtung einzubeziehen. Immerhin bilden die Gründung Konstantinopels und seine Eroberung durch die Türken die Grenzen des für die Berücksichtigung maßgeblichen zeitlichen Rahmens, ohne daß allerdings die untere Grenze mit kleinlicher Strenge eingehalten wäre. Innerhalb dieses Rahmens werden vier Perioden unterschieden: 1. die vorikonoklastische, 2. diejenige des Bilderstreites (726—842), 3. von der Thronbesteigung Basileios' I. bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Lateiner, 4. das Zeitalter der Palaiologen. Meinesteils würde ich eine bloße Dreiteilung mit dem Ausbruche der ikonoklastischen Wirren und dem Intermezzo der fränkischen Herrschaft als Wendepunkten bevorzugen, dann aber innerhalb der mittleren Periode der ikonoklastischen die Epoche der Makedonier und der Komnenen als zwei selbständige Abschnitte koordinieren, zwischen denen das letzte siegreiche Vordringen der byzantinischen Waffen gegen den islamischen Osten einen meiner Überzeugung nach auch kunstgeschichtlich bedeutungsvollen Einschnitt bezeichnet. Entsprechend müßte für die vorikonoklastische Zeit eine möglichst klare Unterscheidung des Gutes und der Verhältnisse von vier Epochen mindestens angestrebt werden, die nach den führenden Herrschergestalten als die Konstantinische, Theodosianische, Justinianische und diejenige des Herakleios zu bezeichnen wären. In Kap. II würde Armenien und sogar Abessinien vielleicht doch eine etwas weniger summarische Behandlung verdient haben, als sie ihnen S. 56—59 bzw. 74 f. zuteil wird. Auch wäre wohl die georgische Kunst als ein selbständiger regionaler Zweig des Christlich-Orientalischen neben der armenischen zu würdigen. Es scheint in neuerer Zeit über sie manches Wertvolle in russischer Sprache erschienen zu sein, was im vorderen Europa noch völlig unbekannt ist. Ich entnehme dies gelegentlichen brieflichen Mitteilungen des Herrn Divisionspfarrers Dr. Goussen in Düsseldorf und möchte hoffen dürfen, daß er sich entschließt, über diese Dinge einmal in unserer Zeitschrift zu referieren. Eine etwas knappe Behandlung scheint mir sodann andern Partien gegenüber im Verhältnis zu ihrer Bedeutung für unsere Gesamtkenntnis der Kunst des christlichen Ostens die Buchmalerei erfahren zu haben. Ich vermisste vor allem abgesehen von Rabbulä-Kodex und Etschmiadzin-Evangeliar (Vgl. S. 448 bis 451) fast vollständig eine Beziehung der illustrierten Hss. mit orientalischem (syrischem, armenischem, koptischem und arabischem) Text. Hier klafft vielleicht die einzige wirklich empfindliche Lücke. Dinge wie das Evangelienbuch der Königin Mlke, das durch Strzygowski *Kleinarmenische Miniaturenmalerei* bekannt gemachte Tübinger armenische Tetraevangelium vom Jahre 1113, das reichillustrierte Pariser koptische Tetraevangelium, das Tetraevangelium Vat. Copt. 9 und das Berliner syrische Homiliar Sachau 220, auf die ich doch schon im Jahre 1908 RQs XXII S. 27 ff. nachdrücklich hingewiesen hatte, — um nur einige Beispiele namhaft zu machen — durften doch nicht glattweg unter den Tisch fallen. Das hochinteressante syrische AT. Paris Bibl. Nat. Syr. 341 kommt mit dem bloßen Verweis auf Omont S. 448 Anmk. 3 doch entschieden zu schlecht weg. Und wie dankbar würde man D. für eine nähere Mitteilung über einige Miniaturen aufweisende Hss. des British Museum gewesen sein! Einzelne Ergänzungen würden begreiflicherweise auch sonst gelegentlich noch zu machen sein. So hätten S. 163 ff. die figürlichen Holzschnitzereien in der Kirche Abû Sargeh in Alt-Kairo (Vgl. Butler *Ancient Coptic Churches of Egypt*

I. S. 190—194) und die von Strzygowski OC. 1. I S. 363—370 eingehend besprochenen beiden auf 913/14 bzw. 926/27 genau datierten Türen in der älteren Marienkirche des syrischen Klosters der Natronwüste eine Erwähnung unbedingt finden müssen. Eine solche würden ferner in Kap. V trotz ihrer unmittelbaren Jugend auf Grund meiner Beschreibung MhKW. I, S. 771—784 die Fresken der Kreuzklosterkirche bei Jerusalem und in Kap. X die von Kaufmann Στρομάτιον ἀρχαιολογικόν. *Mitteilungen dem zweiten intern. Congreß für christl. Archäologie gewidmet* usw. Rom 1900. S. 32—41 und Stegenšek OC. 1. II S. 170—178 bekannt gemachten altchristlichen Textilien im Museum des Campo Santo dei Tedeschi zu Rom verdient haben. Bei Besprechung der Mosaiken aus dem Leben Jesu in S. Apollinare Nuovo in Ravenna (S. 351—354) konnte D. naturgemäß meine Ausführungen BZ. XX S. 188—196 über ihren Zusammenhang mit palästinensischer Kunst nicht mehr berücksichtigen. Aber auch mein schon ein Jahr früher RG. IX Sp. 33—48 erbrachter Nachweis ihrer Inspirierung durch eine wesentlich evangelische Perikopenordnung der Quadregesima, Karwoche und des Ostersonntags scheint ihm entgangen zu sein. S. 618 fehlt zu den Bronzetüren von S. Paolo fuori le mura bei Rom ein Hinweis auf die einzige ihnen gewidmete Spezialarbeit von Wiegand Στρομάτιον S. 119—131. Was schließlich die Illustration betrifft, so wird ihr Wert bedauerlicher Weise einigermaßen durch den leidigen Umstand beeinträchtigt, daß die einzelnen Abbildungen vielfach zu weit von der zugehörigen Textstelle getrennt sind.

Der bei Behandlung jeder weiteren Denkmälergruppe aufs neue zur Geltung kommende, namentlich aber naturgemäß in den beiden Einleitungskapiteln festgelegte kunstgeschichtliche Standpunkt D.s ist derjenige einer ebenso besonnenen als unzweideutigen Vertretung der Gedanken, für die ich selbst seit Jahren Schulter an Schulter mit Strzygowski mich einsetze. Die Frage: „Orient oder Rom?“ ist für ihn durchaus zu Ungunsten des abendländischen caput mundi entschieden (vgl. S. 6—9). Nachdrücklich betont er (S. 70, 76), daß ein alexandrinischer Hellenismus in der Kunst Italiens schon vor Beginn unserer Zeitrechnung geherrscht habe. Scharf wird (S. 78) für die Folgezeit der Prozeß zunehmender Orientalisierung Roms seit den Gotenkriegen herausgearbeitet und sorgfältig (S. 79f.) der mehr indirekte „byzantinische“ Einfluß auf dessen Kunst auch noch in den Jahrhunderten nach Karl d. Gr. verfolgt. Was den von ihm mangels eines besseren schon im Titel beibehaltenen Terminus „Byzantinisch“ selbst betrifft, so weiß D., wie gesagt, sehr wohl, welche Vorsicht in seinem Gebrauche geboten ist. Er ist sich bewußt, daß auch Konstantinopel zunächst nicht führend, sondern rezeptiv war, seine Kunst von Hause aus eine eklektische ist. Erst im Justinianischen Zeitalter habe es ein volles Selbstbewußtsein erreicht und einen bestimmenden Einfluß auszuüben begonnen. Aber bis zum Verlust der syrischen und ägyptischen Provinzen habe es noch fortgesetzt an diesen mächtige Rivalen gehabt (vgl. S. 9 ff.). Richtig wird (S. 11f. 55f.) besonders die Bedeutung Palästinas und seiner Denkmälerkirchen und nicht minder (S. 12f.) diejenige einer allgemeinen Auflehnung bodenständig orientalischer Art gegen das aufgedrungene Landfremde hellenistischer Weise betont.

Treffend wird in letzterem Sinne speziell (S. 71f.) die koptische Kunst erklärt und charakterisiert. Aber auch die eigentlich byzantinische erscheint (S. 23) als das Produkt der Vermählung orientalischen und hellenischen Geistes, wie der gesamte christliche Osten (S. 26) als halb hellenisch, halb orientalisches bezeichnet wird. In seiner ganzen welt-historischen Bedeutung würdigt D. (S. 23—26) zunächst allerdings den Hellenismus, dem seine Verbindung mit dem Buddhismus einer- und dem Christentum andererseits den Weg bis nach Zentralasien, bzw. bis nach Gallien und Spanien bahnte. Glänzend wird innerhalb des gewaltigen naturgemäß bereits selbst keineswegs schlechthin einheitlichen hellenistischen Kunstgebietes (S. 50f.) beispielsweise namentlich die Bedeutung und Eigenart Antiocheias und seines unmittelbaren Hinterlandes skizziert. Aber es wird (S. 27) dennoch mit Entschiedenheit zugegeben, daß der byzantinische Geist oft mehr orientalisches als griechisches ist. Nirgends soll (nach S. 48) das Ineinandergreifen orientalisches und hellenistisches Elemente bedeutsamere Ergebnisse zeitigt haben als in Kleinasien. Doch wird ähnlich (S. 50) auch über Syrien und Palästina geurteilt. Die Bedeutung Mesopotamiens für die byzantinische Architektur, die Abhängigkeit des byzantinischen Ornaments vom westasiatischen Orient und der persisch-mesopotamische Einfluß auf die Kunst speziell des eigentlichen Griechenland im 10. und 11. Jahrh. wurden (S. 68f., 65—68, 43) ebenso sehr anerkannt als (S. 72) die syrisch-persische Beeinflussung der koptischen Dekoration. Vollends Kappadokien stehe in seiner Eigenart Syrien und Mesopotamien weit näher als der hellenistischen Küstenzone Kleinasiens (vgl. S. 48). Ganz allgemein wird es (S. 54) als eine der wichtigsten Erscheinungen der Gesamtentwicklung eingeführt, daß der persische Ornamentstil durch Vermittelung Syriens sieghaft vordringt, und dementsprechend wird (S. 53f. 64) energisch die Notwendigkeit von Ausgrabungen auf dem Boden des frühchristlichen Syrien und Mesopotamien betont. Eine wichtige Vermittlerrolle wird für Armenien in Anspruch genommen, für dessen Kunst selbst auf dem Gebiete der ikonographischen Typen die fundamentale Abhängigkeit von Syrien (S. 57) nicht verkannt wird. Trotz einer schließlichen vorsichtigen Zurückhaltung wird (S. 58) nicht geleugnet, wie sehr sich der Gedanke einer armenischen Beeinflussung der byzantinischen Architektur des Makedonenzeitalters nahelege. Auf andern Gebieten wird (S. 58f.) die armenische Vermittelung zwischen Persien und Byzanz unumwunden anerkannt. Auch auf die russische Architektur habe sich armenischer Einfluß geltend gemacht (vgl. S. 46). Eine nicht geringe auch positive Bedeutung der ikonoklastischen Bewegung, deren Wurzeln prächtig herausgearbeitet werden, für die Kunst wird (S. 13ff.) in die Beförderung eines Zurückgreifens auf den alexandrinischen Hellenismus

und der Aufnahme des persischen Dekorationsstils verlegt. Für die eigentümliche Renaissancekunst der letzten Epoche wird (S. 21 f.) ein bestimmender italienischer Einfluß entschieden abgelehnt, ein frühchristlich-syrischer dagegen — allerdings mit einer gewissen Reserve — zugegeben. Insbesondere wird (S. 39) auf das Beeinflußtsein der Athoskunst durch die ältere Mönchskunst Syriens, Mesopotamiens und Ägyptens und (S. 41) auf die Bedeutung hingewiesen, die sie wieder für die serbische Kunst gewann. Auch die fortgesetzte bedeutsame Beeinflussung des Westens durch den christlichen Osten wird (S. 26 f.) scharf betont. D. unterstreicht nicht nur (S. 77) die Bedeutung des syrischen Elements für Ravenna und das übrige Norditalien z. B. Florenz und den entsprechend orientalischen Charakter der ravennatischen (S. 80 bzw. 81 f.), das byzantinische Gepräge der älteren venetianischen Kunst, verfolgt nicht (S. 82 f.) nur den byzantinischen und sarazenischen Einfluß in Süditalien und Sizilien, würdigt nicht nur (S. 83 f.) die Vermittlerrolle, die auf italienischem Boden Monte Cassino zwischen byzantinischer und okzidentalischer Kunst gespielt hat. Er legt den Finger (S. 90) auch auf die Abhängigkeit der romanischen Skulptur Frankreichs von byzantinischer Buchmalerei und Elfenbeinplastik, (S. 91 f.) auf Zusammenhänge zwischen Trier und Syrien, (S. 93—97) auf die byzantinisch-deutschen Beziehungen vom Zeitalter der Ottonen bis ins 12. Jahrh. und die Zeugnisse ihrer kunstgeschichtlichen Nachwirkung. Er findet (S. 55) syrischen Einfluß in fränkischer Illustration, ebensogut als im serbischen Psalter, betont (S. 101 f.) die grundlegende Abhängigkeit der irischen von der christlich-orientalischen Buchmalerei, hält (S. 102 f.) einen Zusammenhang der northumbrischen Skulptur und Kleinkunst des 7. und 8. Jahrh. mit christlich-orientalischen Vorbildern für wahrscheinlich und rechnet (S. 184 ff.) mit einem mindestens indirekten Einfluß solcher auch auf die spätere angelsächsische Plastik von Wessex. Durchgehends wird endlich das Kunstgeschichtliche auf einen breiteren kulturgeschichtlichen Hintergrund gestellt. Geistes- und literaturgeschichtliche Paralleltatsachen werden (z. B. S. 65, 70), herangezogen. Treffend wird (S. 87 f. bzw. 73) die kunstgeschichtliche Bedeutung sowohl der orientalsch-gallischen Handelsbeziehungen, als auch des Pachomianischen Mönchtums und (S. 88 f.) der syro-ägyptische Grundcharakter des Mönchtums in Gallien gewürdigt.

So sehr ich hier überall in den Fragen mehr oder weniger prinzipieller Natur mich D. nur aufs rückhaltloseste anzuschließen vermag, würde ich doch in der Beurteilung mancher Einzelercheinungen ihm nicht folgen können. Aber es fehlt hier naturgemäß der nötige Raum, um in eine Erörterung von Spezialproblemen einzutreten. Immerhin möchte ich nachdrücklich Verwahrung dagegen einlegen, daß (S. 18) die ikonographischen Typen der Ἀνάστασις und der Κοίμησις als eigentlich byzantinische Schöpfungen erst des 10. Jhs. angesprochen werden. Der erstere ist

schon für die vorikonoklastische Kunst Palästinas wenigstens literarisch bezeugt. Für letzteren habe ich IV S. 390ff. der alten Serie dieser Zeitschrift und in einem Essay über *Mariü Heimgang in der Kunst des Ostens* KVz. L. Nr 686 vom 15. August 1909 gleichfalls Syrien-Palästina als Heimatsboden angesprochen. Neuestens sind beachtenswerte Gründe für die Annahme vielmehr ägyptischer Provenienz der Darstellung geltend gemacht worden. Vgl. RQs. XXVII S. 84. In jedem Falle besitzen wir aber in demjenigen der Unterschicht der Fresken im Deir es-Surjâni ein dem syro-ägyptischen Kunstkreis entstammendes Exemplar derselben, das entschieden über das 10. Jh. hinaufführt.

Dr. A. BAUMSTARK.

## D) LITERATURBERICHT.

(Mit freundlicher Unterstützung der Herren Mechitharistenpater P. Ferhat in Szamos-Ujvár [Ungarn] und Pfarrverweser K. Kaiser in Scherzingen.)

Bearbeitet vom Herausgeber.

A. = Asien. — AAV. = Acta Academiae Velehradensis. — ACK. = Archiv für christliche Kunst. — AIBL. = Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Comptes rendus. — AJSL. = The American journal of semitic languages. — AJT. = The American journal of theology. — Ar. = Ararat. — Aš. = Aškhtang. — ASTg. = Archiv für Stenographie. — AStSO. = Archivio Storico per la Sicilia Orientale. — Ath. = Ἀθηναῖα. — BALAC. = Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétiennes. — BAP. = Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg. — Baz. = Bazmaweb. — BbZ. = Biblische Zeitschrift. — BGHD. = Bulletin de Géographie historique et descriptive. — BGSPH. = The Bulletin of the Geographical Society of Philadelphia. — BGsw. = Blätter für das (bayerische) Gymnasialschulwesen. — BIE. = Bulletin de l'Institut Égyptien. — BKKs. = Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen. — BKv. = Bibliothek der Kirchenväter. — BSAI. = Bolletino della Società Africana d'Italia. — BSGI. = Bollettino della Società Geografica Italiana. — BV. = Bogoslovskiy Viestnik. — Bz. = Βυζαντίς. — BZ. = Byzantinische Zeitschrift. — Bzf. = Biblische Zeitfragen. — CSCO. = Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. — DGB. = Deutsche Geographische Blätter. — Dk. = Didaskaleion. — DRG. = Deutsche Rundschau für Geographie. — EA. = Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια. — EK. = Ἐκκλησιαστικὸς Κήρυξ. — EO. = Échos d'Orient. — Eph. = Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος. — ER. = The Ecclesiastical Review. — Ét. = Études publiées par les PP. de la Compagnie de Jésus. — Exp. = The Expositor. — ExpT. = The Expository Times. — FR. = Felix Ravenna. — GJ. = The Geographical Journal. — Gm. = Gottesminne. — GZ. = Geographische Zeitschrift. — H. = Heliand. — HA. = Handes Amsorya. — HJ. = The Hibbet Journal. — Hl. = Hochland. — HL. = Das Heilige Land. — Hm. = Hermes. — HUG. = Ξένια. Hommage internationale à l'Université nationale de Grèce. — IKZ. = Internationale kirchliche Zeitschrift. — IRAIK. = Izwjestija des Kaiserl. Russischen Archäologischen Instituts in Konstantinopel. — Isl. = Der Islam. — JA. = Journal Asiatique. — JAOS. = Journal of the American oriental society. — JbDAI. = Jahrbuch des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts. — JbSAC. = Jahrbuch des Schweizer Alpenclubs. — JBL. = Journal of biblical literature. — JHSt. = Journal of historical Studies. — JIAN. = Journal international d'Archéologie Numismatique. — JMGS. = The Journal