

hier der (wiederum sei es nun einem reinen Pauluslektionar, sei es einem nichtevangelischen Gesamtlektionar entstammende) größte Teil der apostolischen Perikope für Weihnachten erkannt werden, deren gelegentlich durch Auslassungen oder durch die Zusätze aus Röm. 1, 1—5 und Eph. 3, 20f. mannigfach modifizierten Grundbestand in der anderweitigen Überlieferung Gal. 3, 15—4, 6 bildet. Eine Zugehörigkeit des Fragmentes zu derselben Hs. mit T. II. B. Y ist, wenn ich M. richtig verstehe, durch die Verschiedenheit der Schrift ausgeschlossen.

Neben diesen Bruchstücken von Perikopenbüchern bringt seine Publikation an T. II. B. 35 (S. 34, 8f.) noch das (Zitate von Lk. 9, 13ff. und I. Kor. 11, 23ff. enthaltende) Bruchstück wohl weit eher, wie er annimmt, in einer Homilie, als — woran sich allenfalls noch denken ließe — eines eucharistischen Liturgieformulars und an T. II. B. 28 (S. 84—87) einen Text des nestorianischen Symbolums. Beide Nummern sind rein soghdisch; die letztere ist nicht, wie alles Übrige, in syrischer, sondern in uigurischer Schrift gehalten. Das höchste Interesse erweckt endlich die S. 89 gemachte Angabe M.s, daß er zusammen mit dem hier veröffentlichten Stoffe der Berliner Akademie schon am 11. Juli 1907 eine Reihe weiterer christlich-soghdischer Texte vorlegte: einen als „Bel zu Babel“ bezeichneten, einen über Petrus und Simon Magus (aus den Petrusakten?) und über die Kreuzauffindung, Martyrerakten und „Ermahnungen zu christlicher Geduld.“ Man kann der Veröffentlichung auch dieser Literaturreste nur mit großer Spannung entgegensehen.

Dr. A. BAUMSTARK.

Zur byzantinischen Kunstgeschichte. — Dem Wesen der byzantinischen Kunst und den entscheidenden Richtlinien ihrer Entwicklung hat Th. Schmidt im *Wiestnik Jewropy*, Jahrgang 1912, S. 221—255, unter dem Titel *Что такое византийское искусство?* (*Was ist die byzantinische Kunst?*) Ausführungen gewidmet, mit deren Inhalt die des Russischen nicht kundigen Leser auch dieser Zeitschrift bekannt zu machen nicht unangebracht sein dürfte.

Das Interesse für byzantinische Kunst ist in den letzten Jahren in Westeuropa, wie in Rußland, stark gewachsen, und die Literatur, die sich mit diesen Fragen befaßt (Millet, Diehl, Dalton), hat noch lange nicht das letzte Wort darin gesprochen. Die byzantinische Kunst, die den Untergang des byzantinischen Reiches mitgemacht und es fast überdauert hat, beherrscht einen Zeitraum von gut zehn Jahrhunderten, wobei ihre Grenzen recht unbeständig blieben, und abwechselnd — Nordafrika, Vorderasien, Ost- und Süd-Europa umfaßten. In diesem Jahrtausend intensiver Kulturarbeit, auf einem so riesigen

Territorium, ist eine Kunstproduktion zustande gekommen, die ganz unübersehbar ist. Die Hauptdenkmäler sind in den verschiedenen politischen Stürmen des Mittelalters und der Neuzeit verloren gegangen, und die Kunstwerke, welche erhalten geblieben sind, stellen ihrem kunsthistorischen Werte nach, ein sehr ungleichmäßiges Material dar. Es gibt Perioden, von denen fast gar keine Denkmäler auf uns gekommen sind, und die gerade vielleicht für die Entwicklung der byzantinischen Kunst von großer Bedeutung waren. Die Zeit der Bilderstürme, die für die Bildung der spätbyzantinischen Kunst sicher ausschlaggebend gewesen ist, und von der uns nur traurige Fragmente erhalten blieben, gehört sicherlich in diese Kategorie. Die geographische Verteilung der Denkmäler weist ebenfalls große Ungleichmäßigkeiten auf. Es gibt kein solches Zentrum, wo man in allgemeinen Zügen die ganze Geschichte der byzantinischen Kunst von Anfang bis zu Ende verfolgen könnte. Es sind zwar in Konstantinopel verschiedene Architekturdenkmäler in Form von Kirchenbauten erhalten geblieben, dafür aber ist dort die Monumentalmalerei im ganzen bloß durch drei Zyklen vertreten, wovon nur der eine (in Kahrje-Djami) in guter Publikation bekannt ist. Der zweite Zyklus (in Fethje-Djami) ist nur zum Teil sichtbar und hat bisher noch keine Veröffentlichung erfahren, und der dritte endlich, in der Hagia Sophia, ist mit türkischer Tünche überdeckt, und uns nur nach sicher unrichtigen Zeichnungen bekannt, die von einem deutschen Architekten vor 60 Jahren ausgeführt wurden, der nicht einmal alle Mosaiken in Wirklichkeit gesehen hat. — In einem zweiten Zentrum, in Saloniki, gibt es wohl früh- und mittelbyzantinische Kirchendenkmäler, aber Malereien sind nur in den allerfrühesten erhalten (h. Georg, h. Demetrius, h. Sophia). Um irgendein zusammenhängendes Bild der ganzen Entwicklung zusammenzubringen, ist der Kunsthistoriker gezwungen, die unmöglichsten geographischen Sprünge, von Rom nach Kappadokien, von Ägypten nach Ravenna, von Mesopotamien nach Britannien und von Gallien nach Kiew zu machen. Und nicht einmal da gelingt es ihm immer, die Lücken durch aufeinanderfolgende Denkmälerserien zu füllen, — schon ganz abgesehen davon, daß man bei dieser Methode Gefahr läuft, die auf so riesiger Entfernung einander künstlich nahe gerückten Länder in ihrer einheitlichen künstlerischen Eigenart stark zu verkennen und auf Grund irgendeines provinziellen Kunstdenkmals Trugschlüsse über die Kunst einer ganzen Epoche zu ziehen.

In künstlerischer Beziehung bietet das erhaltene Material ebensolche Ungleichmäßigkeiten. Hand in Hand mit hervorragenden künstlerischen Erzeugnissen sind wir gezwungen uns mit mittelmäßigen und schlechten abzugeben: neben prachtvollen Mosaiken studieren wir oft ganz handwerksmäßig ausgeführte Miniaturen, Reliefs, Emails, weil

kein anderes Material zur Verfügung steht, — und das bildet ebenfalls eine Quelle von „perspektivischen Fehlern“. — Denn eine Geschichte der byzantinischen Kunst auf Grund von Miniaturen zu schreiben, wäre ebenso gewagt, wie eine Geschichte der antiken Kunst auf Vasenmalereien aufzubauen. Deshalb ist es nicht zu verwundern, daß trotz der ganz enormen Anzahl von Denkmälern, die auf diesem Gebiete veröffentlicht und besprochen wurden, noch immer keine Klarheit in der Frage erlangt ist, worin denn eigentlich das Wesen der byzantinischen Kunst bestehe, und welche Faktoren ihren allgemeinen Aufbau und Evolutionsgang gefördert haben.

Eine Reihe von Vorfragen wird freilich durch verschiedene Quellen schon beantwortet, die vom Ursprung der Kunst überhaupt berichten. Man erfährt zum Beispiel, daß es unrichtig sei, Rom als die Heimat der altchristlichen Kunst anzusehen, da sie im Orient entstanden ist. Man erfährt weiter, daß die byzantinische Kunst in der altchristlich-orientalischen und hellenistischen wurzelt und sich unter starkem Einfluß des Ostens entwickelt hat. Und da fragt man mit Recht, worin denn eigentlich das Geheimnis der Macht des „Orients“ bestehe, und warum er gerade zur Zeit seines Unterganges und seiner inneren Zersetzung, nachdem er zuerst den Mazedoniern und später den Römern so leicht unterlegen ist, plötzlich als ein so mächtiger Kulturfaktor auftritt, wie es niemals vorher in seiner höchsten Blütezeit der Fall war? Ist es nicht ein Fehler, den Orient als einen einheitlichen Begriff aufzufassen?

In der Frage, in welche Zeit die Entstehung der byzantinischen Kunst zu versetzen ist, herrscht große Uneinigkeit: die einen verlegen sie in die Zeit der Gründung der Stadt Konstantinopel, die anderen — in die Regierung Justinians und die dritten gar noch später. Besitzt denn die byzantinische Kunst gar keine Merkmale, an denen man ihre Eigentümlichkeiten herausfinden könnte? — Gewiß hat eine historische Einteilung in verschiedene Perioden stets etwas Künstliches an sich, aber so unsicher kann doch die Fragestellung auch nicht sein, daß man zwischen Jahrhunderten schwankte. Und wenn es so schwer ist, den eigentlichen Geist der byzantinischen Kunst herauszuschälen, wie ist dann ihr Verhältnis zur gleichzeitigen romanischen zu definieren? In den Ländern, wo von vornherein gar keine Rede von einem Einwirken des byzantinischen Einflusses sein kann, ging die Entwicklung der Kunst in ganz ähnlichen Formen wie in Konstantinopel vor sich. Die Ähnlichkeit mancher mittelalterlichen Denkmäler des Westens mit den byzantinischen ist so groß, daß es vor 50 Jahren noch Gelehrte gab, welche die ganze mittelalterliche Kunst des Abendlandes byzantinisch nannten.

Die Frage „Byzanz oder Orient?“ rückte mit besonderer Schärfe

in den Vordergrund, als die Aufmerksamkeit auf die spätbyzantinische Kunst, auf die Mosaiken der Konstantinopeler Kahje-Djami, auf die Fresken von Mistra und die Kirchenmalereien in verschiedenen slavischen Ländern gelenkt wurde. In diesen Denkmälern tat sich so viel Gemeinsames mit der altchristlich-orientalischen Kunst und nicht mit „Byzanz“ auf, daß ihre Beziehung zu dem untergehenden Reiche sehr in Frage gestellt wurde.

Dieselben Denkmäler brachten auch noch eine neue Frage: „Byzanz oder das Abendland?“ aufs Tapet. Denn in Folge davon, daß sie viel verwandte Züge mit der Kunst der Renaissance aufwiesen, fragte man sich, ob nicht die spätbyzantinische Kunst unter abendländischem Einflusse sich entwickelt habe oder ob die Renaissance vielleicht gar als eine Nachfolgerin von Byzanz anzusprechen wäre.

Schmidt meint, man würde allen diesen Fragen und ihrer Lösung gewiß näher kommen, wenn man eine einigermaßen befriedigende Definition des psychologischen Wesensbegriffes der byzantinischen Kunst, auf Grund der Forschungen der modernen Byzantinologie herausformulieren könnte, und geht nun selbst an diesen Versuch, den er als eine „Hypothese“ bezeichnet.

Die Verschiedenheit des Kunstausdruckes bei den verschiedenen Völkern, meint er, basiert hauptsächlich auf der Differenz der psychischen Organisation. Im alten Ägypten war die Kunst — Sache der Vernunft, in Indien — der Phantasie, in der islamischen Welt — der Träumerei, und im heutigen Europa ist sie Empfindungssache. Läßt sich nun die byzantinische Kunst in irgendeine der genannten Kategorien einreihen oder nicht?

Wenn man die Denkmäler der byzantinischen Kunst verschiedener Epochen näher ansieht, überzeugt man sich sehr bald, daß jegliche psychische Monotonie, an die man bei der Betrachtung der Kunstproduktion anderer Völker gewöhnt ist, ihnen vollkommen abgeht. Die Evolution dieser Kunst besteht nicht darin, einen möglichst vollkommenen Ausdruck für irgendeinen beständigen geistigen Gehalt zu schaffen, sondern in einer allmählichen Modifikation der psychologischen Werte an sich. Diese sonderbare Tatsache läßt sich in Ermangelung anderer, profaner Baudenkmäler am besten auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur verfolgen. Byzanz ist von riesigen Basiliken, Rontonden und Zentralkuppelbauten ausgegangen. Nicht nur in den Hauptstädten, sogar in der Provinz wurden kolossale Kirchen errichtet. Wo es nur möglich war, wurden sie im Innern mit kostbarem Marmor und Mosaiken ausgeschmückt. Um das äußere Aussehen der Kirche ist der Architekt absolut nicht bekümmert und läßt sogar die einfachste architektonische Gliederung weg. Die im Innern wundervoll ausgestatteten frühbyzantinischen Kirchenbauten sehen von

außen wie steinerne Kästen aus. — Mit der Zeit beginnen die Verhältnisse der Bauten etwas kleiner zu werden und diese Erscheinung läuft parallel mit einer anderen: mit dem Anwachsen der Zahl der Kirchenbauten und einem steigenden Interesse für ihre äußere Ausschmückung. Je kleiner eine Kirche ist, desto mehr Sorgfalt wird auf ihr Äußeres verwendet. Wodurch ist diese Neuerung bedingt? fragt Schmidt. Man versucht es gewöhnlich durch die Verarmung von Byzanz zu erklären, welches in den letzten zwei bis drei Jahrhunderten nicht mehr imstande war große Kirchenbauten zu errichten, — oder durch einen Niedergang der Bautechnik, welche später nicht mehr imstande war, ähnliche Kuppeln, wie in der Hagia Sophia, zu konstruieren. Beides lehnt Schmidt ab. Der Grund liegt darin, daß die Probleme, die Aufgaben sich ganz geändert. Das künstlerische Prinzip von früher war orientalischen Ursprungs: die Ägypter und die mesopotamischen Völker strebten die Massigkeit der Bauten an, die Perser haben die Kuppelkonstruktion auf eine unerhörte Höhe gebracht. Eine frühbyzantinische Kirche ist ein Raum für die Gläubigen, in dem man von jedem Platze aus gleich gut dem Gottesdienste beiwohnen kann. Die spätbyzantinische Kirche gleicht mehr einem hellenischen Tempel, der wohl für die Gottheit, aber nicht für die Menge bestimmt ist.

Deswegen wird da der ganze Schmuck nach außen verlegt, damit die Kirche als ein würdiger Hintergrund für feierliche Prozessionen figurieren kann und die Schönheit des Stadtbildes erhöht. Und ebenso wie die kleinen hellenischen Tempel gewöhnlich gruppenweise in bestimmten Stadtteilen auftraten (Akropolis, Delphi, Delos usw.), so auch — in Byzanz, Tirnowo, Mesembria (am Schwarzen Meere), Mistra, Moskau (Kreml).

Dieselbe Analogie läßt sich auch in der byzantinischen Kirchenmalerei feststellen. Kann man sich etwas strenger Ägyptisches in bezug auf Eintönigkeit der Stellungen, Ausdrucks- und Bewegungslosigkeit der Gesichter und Schablone der ganzen Komposition denken, als die Mosaiken des Kaisers Justinian in Ravenna! Die Perspektive fehlt entweder ganz und gar oder ist durch eine sogenannte „umgekehrte Perspektive“, in der die Dinge, die sich tiefer im Hintergrunde befinden, größer erscheinen, als die, die auf dem Vordergrund sind, — ersetzt. Die Landschaft wird ganz nach ägyptischer Weise durch Aufzählung aller zum Verständnis des Inhaltes notwendiger Attribute ersetzt. Und ähnlich sehen alle anderen künstlerischen Erzeugnisse dieser Epoche aus.

Aber die Kunst Justinians stellt nur einen Teil der byzantinischen Monumentalmalerei dar. Sie beginnt mit der Zeit etwas lebendiger zu werden: die Posen und Gesten werden mannigfaltiger, ja, oft sogar

pathetisch und übertrieben ausdrucksvoll. Die Kompositionen häufen sich, werden lebendiger, die richtige Perspektive tritt wieder in ihre Rechte und die Landschaft nimmt einen ansehnlichen Platz ein. Der spätbyzantinische Künstler kehrt allmählich zu antiken Idealen zurück, von denen der frühere, durch andere Vorbilder abgelenkt, sich bewußt abgewandt hatte, und beginnt antiken Problemen nachzugehen, die ihn in die hellenische Kunstpsychologie einführen und langsam von fremden Einflüssen befreien. — Die ikonographische Form verschiedener Darstellungen (die Taufe Christi, Verkündigung usw.) verändert sich unter denselben Gesichtspunkten: — wir haben es hier mit einer ganz neuen umgeformten psychologischen Grundlage der Kunst auf allen Gebieten zu tun.

Die Plastik war in Byzanz nur in Reliefform bekannt. Die monumentale Skulptur trägt mit wenigen Ausnahmen einen rein dekorativen und ornamentalen Charakter. Die berühmten frühbyzantinischen Kapitelle in der Hagia Sophia sind in einem Helldunkel à jour gearbeitet, welches von der ägyptischen Skulptur aus gut bekannt ist. Es ist eigentlich keine Plastik im eigentlichen Sinn, sondern eine Ornamentik, die mit dem Bohrer ausgeführt wird. Die von byzantinischen Künstlern besonders beliebten Motive sind entweder stilisiert vegetabilischer oder abstrakt geometrischer Natur. Nur gegen Ende der byzantinischen Geschichte taucht wieder das höhere Relief auf und damit verbunden, realere vegetabilische Motive (antiker Akanthus usw.).

Die byzantinische Ornamentik läßt sich am besten nach Miniaturen studieren, und wenn man da irgendein Ornament auf dem langen Wege seiner Entwicklung genau verfolgt, gelangt man zu der Überzeugung, daß nur hier eine konsequente Entfaltung derjenigen Grundlagen stattgefunden hat, die in frühbyzantinischer Zeit aufgekommen sind.

Besonders lehrreich ist es zum Beispiel, der Entwicklung der sogenannten „Kanones-Arkaden“ (Tafeln zum Vergleich der Parallelstellen der Evangelien) in der Ornamentik nachzugehen, deren ältestes auf uns gekommenes Beispiel sich im syrischen Rabulas-Codex vom Jahre 586 in Florenz befindet und im Pariser Evangeliar Nr. 33, im Codex Rossanensis, im Wiener-N 847 usw. wiederholt wird und deren Entstehung vielleicht schon ins vierte Jahrhundert zu datieren ist. Die Grundformen dieser „Kanones-Arkaden“ bleiben fast in der ganzen byzantinischen Kunst die gleichen, die Abweichungen bestehen darin, daß ihr ursprünglich architektonischer Charakter (leichte Rundbogenarkaden auf dünne Säulchen gestützt) allmählich verloren geht und durch Teppichmuster verdrängt wird. Dieser Vorgang ist um so erklärlicher, als gerade in Ägypten (und auch noch heute im Orient) die

Teppiche fast immer von Arkaden umgeben werden. Die freien Winkel, welche auf den rechteckigen Blättern zu Seiten der Rundbogen übrig bleiben, werden zuerst durch Zierdarstellungen, später durch Palmetten ausgefüllt und mit der Zeit entsteht da eine Füllung aus orientalischen Mustern ohne Ende, in der nur noch der obligate Rundbogen an das ursprüngliche architektonische Vorbild erinnert und wo jede Verbindung mit dem antiken in sich geschlossenen Ornament unmöglich wird.

Es ist klar zu ersehen, daß der Anfang und das Ende der byzantinischen Kunst qualitativ voneinander so stark unterschieden sind, als ob diese Evolution von zwei verschiedenen Rassen abwechselnd vollzogen worden wäre. Der Anfang ging vom Orient aus, das Ende bedeutet — eine Rückkehr zum Hellenentum. Die künstlerische Psychologie hat sich von Grund aus verändert. Und nur die konsequente Entwicklung der Ornamentik zeigt uns, daß doch noch nicht alles restlos aufgegeben wurde, daß die Spätbyzantiner zwar keine Orientalen geblieben sind, aber auch keine antiken Griechen wurden. — In keine der obengenannten psychologischen Kategorien läßt sich die byzantinische Kunst irgendwie vollkommen einreihen, sondern sie stellt vielmehr einen Typus dar, der den Übergang von der einen zur anderen charakterisiert. Die Antwort auf die Frage: „Was ist Byzanz?“ kann nur eine historische sein, die vom Anfang und vom Ende seiner Entwicklung berichtet und alle diejenigen Kräfte analysiert, welche den Prozeß der „Entorientalisierung“ bedingt haben — Die Geschichte lehrt uns, daß eine normale Entwicklung bei verschiedenen Völkern durch irgendwelche unerwarteten Umstände, häufig unterbrochen wird und vom eigentlichen Ziele abweichen muß. Und da gerade Byzanz so ein erzwungenes Ende erlebt hat, versucht Schmidt festzustellen, ob dieser Entorientalisierungsprozeß dort sein normales Ende genommen hat oder nicht.

Die Völker, welche die Nil-, Tigris- und Euphrattäler bewohnten, waren gezwungen, da sie sich nirgends anlehnen konnten, ihre ganze Kultur und Kunst autochthon zu schaffen. Ägypten und Mesopotamien gingen ihre eigenen getrennten Wege, denen zwei verschiedene Kulturen und Weltanschauungen zugrunde liegen. In der Kunst gibt es zwischen ihnen zwar einige Berührungspunkte, aber die werden durch Rassenverwandtschaft, durch die Ähnlichkeit klimatischer und geographischer Verhältnisse, — und in letzter Zeit — durch unmittelbares Entleihen erklärt.

Die alten orientalischen Völker wurden durch die Griechen abgelöst, die in allem ihre Schüler waren: in den Anfängen der Religion, Wissenschaft, Poesie und Kunst. Da aber ihre Psychologie ganz anders geartet war, als die der Orientalen, so veränderte sich bei ihnen alles Übernommene bis zur Unkenntlichkeit. In der Architektur entdeckten

sie, daß die Verhältnisse und die Harmonie der einzelnen Teile weit wichtiger sind, als der riesige Umfang, in der Malerei und in der Plastik fanden sie, daß es wichtiger ist, auf die Empfindung zu wirken, als die Vernunft oder die Vorstellung des Beschauers zu verblüffen, — und als sie es im fünften Jahrhundert so weit gebracht hatten, daß sie sich im Vollbesitze der künstlerischen Technik fühlten, da wandten sie sich schroff vom Orient ab und gingen ihre eigenen Wege. Der Grieche hat die individuelle menschliche Seele entdeckt, die zum einzigen großen Thema seiner Kunst wurde, und diese Kunst wanderte weit über die Grenzen des griechischen Staates hinaus. Der Orient war nicht mehr der gebende, sondern nehmende Teil, und als die hellenisierten Mazedonier Alexanders des Großen die zertrümmerten Reiche des Orients später an sich rissen, da breitet sich die reife selbstbewußte griechische Kunst über die ganze damaligen Kulturwelt aus. Es entstehen neue Zentren: Alexandria, Antiocheia usw., die durch ihre Pracht selbst die griechischen Kunstzentren verdunkeln, und es beginnt da ein Orientalisierungsprozeß des Hellenismus vor sich zu gehen.

Die griechische Kunst beginnt in ihrer Weise orientalische Bilder und Ideale zu verarbeiten und verwandelt sich in eine kosmopolitisch „hellenistische“ Kunst, die allen Gebildeten der antiken Welt ebenso verständlich ist, wie die griechische Sprache um das Mittelmeer herum international und gemeinverständlich war. Aber ebenso wie diese Sprache im Munde der Barbaren ihre klassische Reinheit allmählich einbüßen mußte, ebenso mußte sich die Kunst nach dem Geschmacke von Nicht-hellenen umformen. Es stellte sich bald heraus, daß der Hellenismus doch nicht imstande war, den scheinbar ohnmächtigen Orient zu gräzisieren, und daß gerade der ungeahnte kommerzielle Aufschwung, der durch das Reich Alexanders des Großen und das Wachsen des römischen Reiches bedingt war, und das Vorhandensein einer einheitlichen Kultur und Sprache, — eine Orientalisierung der ganzen antiken Welt zur Folge hatte. Dieser Prozeß der Überhandnahme des Orients beginnt schon im dritten Jahrhundert v. Chr. als seine schöpferische Tätigkeit unter dem Einflusse verschiedener politischer und kultureller Faktoren und Ideen von neuem erwacht, und den Kampf nach neuen Ausdrucksformen wieder aufnimmt, — und schließt mit seinem vollkommenen Sieg im sechsten Jahrhundert n. Chr., als ihm ganz Europa unterlegen war.

Der Kampf des Morgenlandes mit dem Abendlande entwickelte sich auf religiösem Boden. Die antike Welt hatte nur rein nationale Kulte gekannt, die längst schon die Menschen nicht mehr befriedigten, die sich als Weltbürger fühlten. Die hellenistische Welt verlangte nicht nach Göttern, sondern nach dem Gott. Und es war wieder der Orient, der ihm die Religion brachte, und nicht bloß eine, sondern

gleich zwei auf einmal, welche beide die Welt eroberten: den Mithraskult und das Christentum.

Es gab eine Zeit, wo der Mithraskult in ganz Europa verbreitet war, und bis nach Spanien und Nordafrika reichte, wo er zahlreiche Anhänger hatte. Aber das war nicht von langer Dauer. Er mußte sich bald nach dem Osten zurück verziehen, das Abendland kehrte sich unabänderlich dem Christentum zu.

Das frühe Christentum war seinem inneren Wesen nach eine Negation jener hellenischen Kultur, und der erwachende Osten nahm den Kampf mit dem Westen auf religiösem Boden auf der ganzen Linie auf. Der Hellenismus, der den Glauben an seine eigenen Ideale schon gänzlich verloren und sich selbst überlebt hatte, besaß keine Kraft mehr, um mit der neuen Lehre zu wetteifern. Doch Rom war als Staat noch lebensfähiger, nahm seine letzte Kraft zum Kampf zusammen und bezahlte denselben sehr teuer: aus einer verfolgten Lehre war das Christentum fast mit einem Schlage Staatsreligion geworden. Die kulturellen Folgen dieses Sieges des Christentums, welcher mit der Verlegung der Residenz nach Konstantinopel zusammenfiel, waren unzählige. Die Hellenisierung des Ostens war mißlungen und der Orientalisierungsprozeß des Westens nahm ungeahnte Dimensionen an. Das Kunstbedürfnis, welches bis dahin zu den Lebensnotwendigkeiten der Menschen gehörte, konnte und durfte nicht plötzlich unterbunden werden und das Christentum begann es sofort als ein mächtiges Mittel der Propaganda für sich in Anspruch zu nehmen. Die frühchristliche Kunst stellt somit eigentlich eine „christliche Antike“ dar; und die älteste christliche Ikonographie, die unter den ersten Christen im Osten entstanden war, ist für den Geschmack einfacher Leute gedacht. Als das Christentum sich später auch in gebildeten hellenistischen Kreisen verbreitete, erfuhren die ikonographischen Themen ebenfalls eine hellenistische Umarbeitung, und daraus erklärt sich das parallele Nebeneinanderlaufen verschiedener ikonographischer Varianten, die an verschiedenen Orten, für allerlei Gesellschaftsschichten, vielleicht sogar gleichzeitig entstanden sind. Die altchristliche Kunst besaß kein einheitliches Zentrum.

Als das Christentum Staatsreligion wird, vollzieht sich eine große Umwälzung in der Kunst: die Ikonographie wird beständiger, und der Orientalisierungsprozeß schreitet weiter. Die hellenistischen Elemente in der Kunst werden immer mehr verdrängt und durch reine Dogmenillustrationen ersetzt. Die Erzählung wird überflüssig, und als sich endgültig herausgestellt hatte, daß die erzählende Form dem Geiste der neuen Lehre und ihrem Inhalte nicht entspricht, beginnt die Technik zu sinken. Und so geraten alle Errungenschaften der Griechen, die sie bis zur Vollkommenheit entwickelt hatten: die Landschaft,

die Perspektive, das Kolorit langsam in Vergessenheit. Im sechsten Jahrhundert, zur Zeit Justinians, scheint der Hellenismus — nach den erhaltenen Denkmälern zu urteilen — nicht mehr zu existieren, und sogar die weltliche Kunst hat sich der neuen künstlerischen Strömung ebenfalls angeschlossen.

Da beginnt nun die Reaktion, von der schon oben die Rede war: die Rückkehr der Kunst zu hellenischen Aufgaben und Zielen. Es entsteht eine Trennung zwischen Ost und West auf dem Gebiete der Kunst und sie tauschen miteinander die Rollen aus: der Westen wird zum Hüter orientalischer Tradition, der Osten — zum Neuerer. Dieses Phänomen versucht Schmidt vom Standpunkte der allgemeinen Geschichte, namentlich aber der italienischen Geschichte des frühen Mittelalters zu erklären. Auf eine Schilderung der Entstehung des Mönchtums folgt eine zweite von der anderthalb Jahrhunderte langen blutigen Zeit der Bilderstürme, und dem beispiellosen Kampfe zwischen dem Mönchtum und dem Staate, in dem unzählige kostbare Denkmäler zugrunde gegangen sind. Die Bilderstürmer haben nicht die Kunst als solche, sondern nur die kirchliche Kunst negiert, die nach ihrer Auffassung zum Götzendienste führte. Dagegen waren sie sehr bemüht, jede weltliche Kunst zu unterstützen und die fast erstorbene hellenistische Tradition ins Leben zurück zu rufen. In der Malerei pflegten sie das Genrebild, die Landschaft, und strebten ganz anderen psychologischen und künstlerischen Inhalt an, als die dogmatische Kunst zur Zeit Justinians. Und als endlich der schwere Kampf der Bilderstürme zu Ende war und das Recht des Bestehens einer kirchlichen Kunst offiziell anerkannt wurde, da war die Trennung der weltlichen Kunst von der geistlichen vollbracht und während die erstere ihren Einzug in die hellenistische Welt hielt, blieb der zweiten ein enges religiöses Tätigkeitsfeld übrig. So gab es vom neunten Jahrhundert angefangen für eine Zeitlang in Byzanz — wie es noch im heutigen Rußland der Fall ist — zwei voneinander getrennte Kunstgattungen mit verschiedener Psychologie und Technik. Diese beiden Strömungen aber konnten sich schwer parallel nebeneinander halten, ohne in Berührung zu kommen — und dies um so mehr, als die Byzantiner begonnen hatten, an dem hellenistischen Genre Gefallen zu finden. Und es geschah dasselbe, was heute in Rußland geschieht: der weltliche Kunststrom drängt in den kirchlichen ein, und es vollzieht sich in ihm eine allmähliche Veränderung.

Ganz anders standen die Dinge im Abendlande. Die Bilderstürme gingen dort fast unbemerkt vorüber, und das von verschiedener Seite geschwächte Rom war nicht mehr imstande seine künstlerischen Formen zu erneuern. Die Päpste, welche dort regierten, waren fast durchweg östlicher Herkunft und sie pflegten die gewohnte orientalische Kunst.

Unter den Händen der nordischen Barbaren veränderte sie sich zu neuen Formen, und als ein abendländischer Reflex dessen, was in Byzanz vorging, ist derjenige Abschnitt der Kunstgeschichte anzusehen, der unter dem Namen der „karolingischen Renaissance“ bekannt ist und als eine zeitweise Rückkehr zu hellenistischen Kunstformen zu betrachten ist. Aus dieser Rückkehr haben keine ernstere Folgen resultiert. Die romanische Kunst setzt ihren vom Orient vorgeschriebenen Weg weiter fort, und in Byzanz führt die Vermischung des Orients und der Antike zu gegenseitiger Durchsetzung, die sich zum Teil an erhaltenen Denkmälern verfolgen läßt. Dazu gehören vor allem die Mosaiken des Neuen Klosters auf Chios aus dem elften Jahrhundert, die zwar auf den ersten Blick noch ganz altertümlich, streng und steif anmuten, aber doch schon eine ganze Reihe von leisen Abweichungen, besonders koloristischer Natur aufweisen und den Anbruch einer neuen Zeit charakterisieren. Diesen Künstler von Chios bezeichnet Schmidt als den ersten, der in seinem Streben nach Illusion so weit geht, daß er die Köpfe und die Falten nicht nur mit Hilfe von Linien und Schatten, sondern sogar schon durch vollkommen durchgeführte Übergänge der Töne ineinander modelliert — ein Vorgang, welcher in spätbyzantinischen Kunst weiteste Verbreitung und Entwicklung gefunden hat.

Das zweite auf uns gekommene Denkmal, welches die Resultate des Eindringens der weltlichen Kunst in die kirchliche deutlich vor Augen führt, sind die erwähnten Mosaiken in Kahrje-Djami, die, von unserem heutigen Standpunkte aus gesehen, einen so ungeheuren Schritt nach vorwärts im Vergleich zu den frühbyzantinischen darstellen, daß sie den Kunsthistorikern ganz rätselhaft erschienen. In der Tat glich das Byzanz des vierzehnten Jahrhunderts einer lebendigen Leiche: von allen Seiten war es von Feinden bestürmt, die finanzielle und politische Lage — mißlich —: wie ist es möglich, daß gerade die Kunst sich im Aufschwung befunden haben soll, einer künstlerischen Regenerierung entgegenging? Eine Menge neuer Sujets, die in der vorhergehenden Kunst unbekannt waren, ihre Behandlung ganz im Sinne des hellenistischen Genrebildes, ein verfeinertes Kolorit usw., lassen diejenigen historischen Nachrichten zweifelhaft erscheinen, auf Grund deren eine chronologische Bestimmung getroffen war. Schmidt sieht nun diese Mosaiken als ein Resultat des Untergangs und der Zersetzung der Traditionen der orientalischen Kunst infolge Vermischung zweier verschiedener Richtungen an: der kirchlichen und der hellenistisch-weltlichen. Für Schmidt ist der Mosaizist von Kahrje-Djami kein Neuerer, kein Pfadfinder, wie manche ihn ursprünglich bezeichnen wollten, sondern nicht einmal ein bewußt schaffender Künstler, der sich über sein Werk Rechenschaft ablegt. Er arbeitet einfach nach der Mode der Zeit, deren weltliche Denkmäler leider nicht

auf uns gekommen sind. Jetzt, nachdem man die Malereien von Mistra, von Alt-Serbien, Bulgarien usw. kennen gelernt hat, werden die Mosaiken von Kahrje-Djami richtig eingeschätzt.

Hätten die äußeren Verhältnisse der Kunst von Byzanz eine weitere regelrechte Entwicklung auf demselben Wege gestattet, so hätte sich eine vollständige Rückkehr zur Antike vollzogen. Die Renaissance hat faktisch von Byzanz ihren Ausgang genommen.

In diesem Aufsätze, den ich in einem Auszuge der Frau Dr. Fanny Halle gebe, verwertet Schmidt die Resultate unserer Arbeiten und verbindet sie mit Eindrücken, die er bei Bearbeitung der Kahrje Djami und auf Studienreisen in Bulgarien und Serbien gewonnen hat. Die Ausführungen spitzen sich zu auf eine Gegenüberstellung der altchristlichen Kunst, für die Schmidt eine fortschreitende Orientalisierung, und der byzantinischen Kunst, für die er eine ebenso erstarkende Hellenisierung konstatiert. Dieser Versuch einer Erklärung des byz. Phänomens nimmt eine Auseinandersetzung auf, die ich im serbischen Psalter begonnen hatte und an der sich besonders die französischen Kollegen beteiligten. Auch jetzt ist es wieder zuerst Bréhier, der die vorliegende Arbeit von Schmidt aufgreift und in zwei Aufsätzen im *Journal des savants* (1914, S. 26—37 und 105—114) derart Stellung nimmt, daß er eigentlich das Gegenteil von Schmidts Erklärung als zu Recht bestehend vorführt. Nicht der Wechsel von Orientalisierung und Hellenisierung, sondern der Ablösung der aristokratischen Richtung durch eine volkstümliche, die in den Kunstkreisen der orientalischen Hinterländer wurzelt, liefere den Schlüssel zum Verständnis der byz. Kunstentwicklung. Bréhier nimmt damit eine Scheidung wieder auf, die schon Kondakov bei Trennung der Psalterredaktionen verwendet hatte, nur freilich mit wesentlich anderer Fassung des Begriffes „volkstümlich (mönchisch)“. Ich glaube nicht, daß sich heute schon mit Aussicht auf überzeugenden Erfolg eine befriedigende Entscheidung fällen läßt, einmal weil wir noch zu wenig Zeugen der byzantinischen Kirchenmalerei aus der mazedonischen und Komnenenzeit besitzen, dann aber weil über die späteren Zyklen der Wandmalerei noch zu wenig für stilkritische Untersuchungen brauchbare Publikationen vorliegen. Zunächst muß doch der enorme Bestand in Bulgarien, Serbien, Rumänien, der Bukowina und in Rußland, vor allem auch vom Athos vorgelegt werden. Auch in Saloniki kommen jetzt, wo die Kirchen allmählich von ihrer Tünche befreit werden und zunächst freilich Herbergen der Flüchtlinge geworden sind, täglich neue wertvolle Freskenzyklen zutage. Die Mosaiken, die dabei in der Apostelkirche entdeckt wurden, wird der neue Ephoros Dr. Ekonomos bald veröffentlichen; sie sind wohl das Jüngste, was wir in dieser Kunstgattung überhaupt besitzen und schon technisch sehr interessant.

Die skizzierte große Aufgabe sollten die Balkanländer als eine spezifisch nationale Sache lösen, und ich weiß, daß man sowohl in Serbien wie in Bulgarien, in Rumänien wie in der Bukowina am Werke ist. Es wird gut sein, mit der Fortsetzung der entwicklungsgeschichtlichen Diskussion etwas zuzuwarten.

Prof. J. STRZYGOWSKI.

C) BESPRECHUNGEN.

Adolf Erman *Die Hieroglyphen*. Berlin u. Leipzig (G. J. Göschen-sche Verlagsbuchhandlung G. m. b. H.) 1912. — 91 S.

Bruno Meissner *Die Keilschrift. Mit 6 Abbildungen*. Berlin u. Leipzig (G. J. Göschen-sche Verlagsbuchhandlung G. m. b. H.) 1913. — 107 S.

Fritz Hommel *Geschichte des alten Morgenlandes. Mit 9 Voll- und Textbildern und einer Karte des Morgenlandes. Dritte, verbesserte Auflage. Durchgesehener Neudruck*. Berlin u. Leipzig (G. J. Göschen-sche Verlagshandlung G. m. b. H.) 1912. — 193 S.

Ihrem Programm entsprechend hat unsere Zeitschrift von jeher grundsätzlich darauf verzichtet, Publikationen zur Sprachwissenschaft und Geschichte des alten Orients in den Bereich ihrer kritischen Referate einzubeziehen. Gerne mache ich aber von dieser Regel, bei der es auch für die Zukunft im wesentlichen durchaus sein Bewenden haben soll, eine Ausnahme, um mit einem zusammenfassenden Worte anspruchloser Begrüßung auf drei Nummern der um eine Popularisierung des Wissens auf streng wissenschaftlicher Grundlage einzigartig verdienten *Sammlung Göschen* hinzuweisen. Denn dieselben geben Freunden des christlichen Orients, die nicht auf ein — immer mehr die Kräfte eines einzelnen übersteigendes — Gesamtstudium der „Orientalia“ zurückblicken, in ganz vorzüglicher Weise Gelegenheit, unter der berufenen Führung hervorragender Vertreter der betreffenden Gebiete sich mit Zweigen der orientalistischen Wissenschaft, die außerhalb ihres unmittelbaren Interessenkreises liegen, wenigstens in der Rolle gebildeter Laien vertraut zu machen.

1. Zu A. Ermans Büchlein über *Die Hieroglyphen* wird mit in erster Reihe derjenigen gerne greifen, welcher mit der jüngsten Sprachform des Ägyptischen, dem Koptischen, nicht als Ägyptologe, sondern nur um der in ihr erhaltenen Denkmäler christlichen Schrifttums willen sich befaßt hat. Der hoch verdiente o. Professor an der Universität und Direktor des Ägyptischen Museums in Berlin hat sich hier herbeigelassen, in ganz unübertrefflicher Weise von der Höhe eines führen-