

Ravenna als Vorort aramäischer Kunst.¹

Von

Hofrat Prof. Josef Strzygowski.

Die Anschauung der Kunsthistoriker von der Entwicklung der christlichen Kunst steht für die Frühzeit noch immer im Banne der Zentralisierung auf die beiden Residenzen Rom oder Byzanz. Man möchte nicht glauben, daß nach der trefflichen Arbeit von E. K. Rjedin, *Die Mosaiken der ravennatischen Kirchen* (Petersburg 1896) im J. 1912 in München noch ein Buch in zweiter Auflage erscheinen konnte, J. Kurth, *Die Wandmosaiken von Ravenna*, das die Tendenz hat, den alten Glauben zu befestigen: Die Kunst der christlichen Mosaiken habe ihre Wiege in den Katakomben Roms und mit Bezug auf Konstantinopel: es sei viel wahrscheinlicher, das große, christliche Rom habe dorthin gewirkt, als umgekehrt. Als wenn es in der christlichen Welt der ersten sechs Jahrhunderte nur zwei Kunstzentren, Rom und Konstantinopel, gegeben hätte, die in Betracht kommen. Der eigentliche Entstehungsboden der christlichen Kunst im Bereiche von Alexandria, Antiochia, Edessa, Armenien und Kleinasien wird bei Forschern wie Kurth nach wie vor ganz außer acht gelassen. Ihnen stehen noch immer zwei Leitsätze fest: für den humanistisch Gebildeten, daß es ein Sakrileg sei, nicht ausschließlich das Land der Griechen mit der Seele zu suchen, und für den christlichen Archäologen, daß es ebenso ruchlos ist, nicht davon überzeugt zu sein, alle Wege führten nach Rom.

Bei Kurth darf man — trotz seiner Verdienste um die Belebung unseres Verständnisses für die japanischen Meister —

¹ Die in diesem Aufsätze niedergelegten Beobachtungen wurden am 23. März 1914 in zwei Vorträgen auf Einladung von A. J. Uspensky im Moskauer archäologischen Institut Kaiser Nikolaus II. vorgetragen. Sie sollten russisch im Juli 1914 in der in Moskau von Paul Muratov herausgegebenen Zeitschrift „Sophia“ erscheinen. Ich bin wegen des Krieges nicht imstande festzustellen, ob dies geschehen ist.

nicht übersehen, daß er als Theologe kunsthistorischer Dilettant ist. Einen zweiten, unvergleichlich ernster zu nehmenden Typus von Forschern stellt der kunsthistorische Fachmann O. Wulff dar, der in seinem eben erscheinenden Handbuche, *Altchristliche und byzantinische Kunst* in dem Teile über die altchristliche Kunst zwar das von unserem Kreise Erarbeitete unter besonderer Hinneigung freilich zu Ainalovs Auffassung gelten läßt, im zweiten Teile aber mehr als zulässig Konstantinopel die Führung gibt.¹ Seine Zweifel an dem Alter der Typen des mesopotamischen Gewölbebaues, die fast völlige Unkenntnis der Blüte altchristlicher Baukunst in Armenien und daß er sich mit Mschatta das Beste des persisch gerichteten Stromes der Dekoration aus altchristlicher Zeit ausreden ließ, haben ihn zu einer Auffassung geführt, die nicht unwidersprochen bleiben darf. Das kommt zum Teil auch bei seiner Beurteilung der ravennatischen Denkmäler zur Geltung.

Unter diesen Umständen wird es vielleicht als nützlich erachtet werden, einige Beobachtungen zusammenzustellen, die der Verfasser anlässlich eines Kollegs über *Ravennas Stellung in der altchristlichen Kunst* gemacht hat. Sie beleuchten kraß, wie unverantwortlich sich die zitierten Leitsätze Kurths ausnehmen, sobald man an die Beurteilung nicht mit den vorgefaßten Meinungen vergangener Jahrzehnte, sondern mit dem in den letzten Jahren aus dem Orient bekannt gewordenen Material herantritt. Davon will die bequem in den alten Bahnen gehende Kunstschriftstellerei nichts wissen, und so konnte es geschehen, daß ein so dilettantisches Buch wie das von Kurth eine zweite Auflage erlebte. Ravenna ist mehr vielleicht als die um dreiviertel Jahrhunderte ältere Gründung der römischen Kaiser, Konstantinopel, ein Ableger des leider vom Erdboden verschwundenen Antiochia und seines aramäischen Hinterlandes. Darüber und über gewisse armenische Elemente in dem einzigen Steindenkmal von Ravenna soll hier in aller Kürze gesprochen werden.

¹ Vgl. dazu jetzt auch die Resultate der musikhistorischen Forschung bei Wellesz „*Byzantinische Musik*“ Oesterr. Monatsschrift für den Orient XLI (1915) S. 197f.

Die ravennatischen Bauwerke zunächst stellen sich — abgesehen von einer einzigen sehr auffallenden Ausnahme — als reine Ziegelarchitektur dar. Das Äußere bleibt völlig in den schon im alten Orient entwickelten Bauelementen befangen: die vertikale Gliederung der Wände besorgen Lisenen, die bisweilen durch abschließende Bogen zu Flachnischen umgebildet sind. In diesen liegen die Fenster, von denen gelten kann, daß sie ursprünglich groß waren und erst im Laufe der Jahrhunderte immer mehr verkleinert wurden. Die Wände schließen horizontal mit über Eck gestellten Ziegelreihen, einfachen oder doppelten ab. Dieses schlichte Äußere gilt für alle Typen und wird wohl die Durchschnittserscheinung der christlichen Bauten in den hellenistischen Großstädten gewesen sein.

Für Kirchenbauten war die Basilika vorherrschend und ist es in den erhaltenen Bauten heute noch trotz massenhafter Vernichtung. Dieser von der Antike rein zweckmäßig verwendete Versammlungsraum gehörte nicht zu jenen Bauformen, die gestatteten, die im Zuge der spätantiken Kunst liegende monumentale Ausgestaltung darauf zu übertragen. Herrschend war vielmehr, als der christliche Kirchenbau das Um und Auf der Bautätigkeit wurde, der Gewölbebau. Es bedeutet einen Riesenverlust an rascher Entwicklungsmöglichkeit, daß die Gemeinden sich mit einer holzgedeckten Zweckform begnügten, statt von allem Anfang an gleich für die Ewigkeit zu bauen. Das Abendland ist dadurch in der Entwicklung auf mehr als ein halbes Jahrtausend zurückgeworfen worden, im Morgenlande dagegen hielt die aufsteigende Entwicklung noch jahrhundertlang an, weil dort der Gewölbebau so festgewurzelt war, daß die holzgedeckte Basilika ihn nicht zurückzudrängen vermochte. Im allgemeinen kann daher gelten, daß das, was wir im Abendlande an christlichen Gewölbebauten sehen, vom Orient angeregt ist. Charakteristisch dafür ist gerade Ravenna. Da steht das Baptisterium der Orthodoxen, S. Giovanni in fonte: es ist mit seinen das Oktogon im Erdgeschoß zum Quadrat ergänzenden Ecknischen wie der gleichnamige Bau in Neapel typisch östlich in dem Sinne, daß sich nur im Osten die Entwicklung dieser im Abendlande vereinzelt auf-

tauchenden Konstruktionen zusammenhängend belegen läßt. Da ist das sog. Mausoleum der Galla Placidia, ein kleiner durchaus mit Tonnen und einer Hängekuppel eingewölbter, einschiffiger Kreuzbau: seit einigen Jahren kennt man zwar eine Parallele in Unteritalien, Casaranello.¹ Die breite Schicht dieses Bautypus aber liegt in Kleinasien und Armenien, überhaupt im Orient, wo diese Form des oberirdischen Mausoleums bzw. der Kirche unmittelbar auf die typische kreuzförmige Katakombe zurückgeht, die man im Abendlande gar nicht kennt. Da steht endlich S. Vitale, das Oktogon mit Mittelstützen und einer Empore: es ist — was seltsamerweise nicht beachtet wird — die ausgesprochene Kopie des berühmten Oktogons, das Konstantin d. Gr. in Antiochia erbaut hat. Man lese darüber die Beschreibung des Eusebios (*Vita Const.* III, 50). S. Vitale ist durchaus auch nicht einheitlich entstanden. Den beiden Bauperioden des 6. Jhs. gesellt sich die Tatsache, daß das Monogramm der Kapitelle auf Neon, also ins 5. Jh. weist, und noch in viel früherer Zeit ist die Voraussetzung für die schräge Anordnung des Narthex zu suchen: die letzten Ausgrabungen haben das alte Sacellum S. Vitalis zutage gefördert, dem zuliebe — da es erhalten blieb — der zweite Eingang in den Bauplan aufgenommen wurde. Für die orientalische Provenienz des Bautypus spricht auch die Ecknische, die man unter den Malereien des Kuppeltamburs freigelegt hat.

Es war davon die Rede, daß ein Bau von Ravenna ganz aus der im übrigen herrschenden Art schlage. Es ist das Mausoleum des Theoderich, der einzige in Ravenna erhaltene Steinbau. Er ist zu allen Zeiten aufgefallen, und man hat seine Eigenart gern mit syrischen oder germanischen Elementen erklären wollen. Tatsache aber ist, daß dem Bauwerk in Einzelheiten armenische Bauten nahe kommen und wir diesen Einschlag erklären können mit der Annahme, daß die Goten bei ihrem Zuge nach dem Westen Werkleute aus ihrer pontischen Siedelung mitgebracht hätten. Hier sei, nachdem

¹ Vgl. dazu jetzt auch Freshfield, *Cellae trichorae*, passim und eine Reihe von Steinbauten, die Haseloff in Apulien aufgenommen hat.

schon früher das Baupmodell des Gagik aus Ani neben das ravennatische Grabmal gestellt worden ist¹, im besonderen aufmerksam gemacht, wie nahe das Äußere des Obergeschosses am Grabmal des Theoderich der gleichen Mauerzone an dem Polygon von Swartnotz bei Etschmiadsin steht. Abb. 1 zeigt die ravennatische Lösung (vor 526), Abb. 2 die armenische (um 650). In beiden Fällen ist die Wand bei ausgezeichneter Quaderfügung unten



Abb. 1. Ravenna, Theoderichsgrab: Schmuck des Oberbaues.

um die Polygonecken herum geschmückt mit Rundbogen, deren Füllung in Ravenna ausgebrochen, in Swartnotz noch in einer Masse von Fragmenten erhalten ist. Es folgt die glatte Zone mit kleinen Öffnungen, die oben abschließt mit einem Kranzgesimse, das — eine ganz einzige Übereinstimmung — in Swartnotz dem Prinzip nach die gleiche Dekorationsart zeigt, wie in Ravenna. Abb. 3 gibt das bekannte „Zangenmuster“ vom Grabmale des Theoderich, Abb. 4 die Fragmente des Kranzgesimses von Swartnotz. Als Motiv ist in beiden Fällen das dreistreifige Bandornament verwendet, das später von den wandernden Germanen über ganz Europa verbreitet worden ist und hier am Grabmal des Theoderich wie drüben in Armenien nachweisbar zum ersten Male in der

¹ *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* I, S. 247 f.

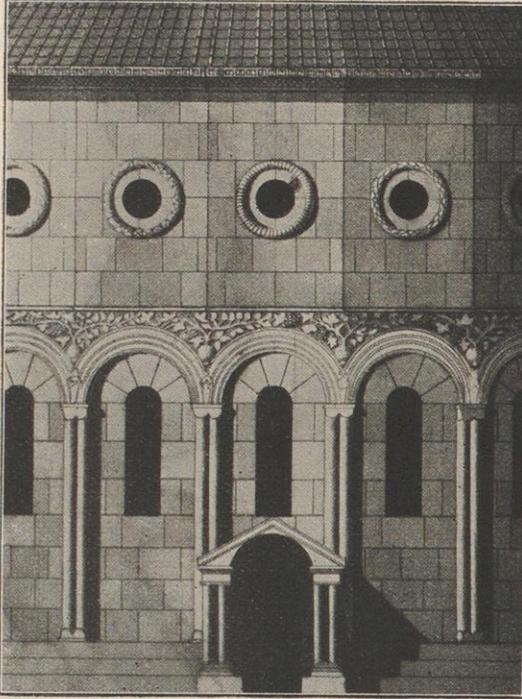


Abb. 2. Swartnotz b. 'Aschmiadsin: Außenschmuck.

drei- bzw. zweistreifige Bänder, die sich hell von der im Dunkel liegenden Grundfläche abheben. Auch die in Ra-

Monumentalarchitektur an einer Stelle auftritt, an der es im Abendlande nie wieder, in Armenien dagegen seit altchristlicher Zeit stereotyp durch Jahrhunderte und heute noch verwendet wird, als Kranzgesims des Äußeren. In beiden Fällen handelt es sich darum, ein gegebenes flaches Band mit einem Muster zu beleben, das geometrisch gedacht und in der Fläche bleibend, doch auf die Ferne Wirkung übt. Das ist erreicht durch



Abb. 3. Theoderichsgrab: sog. Zangenmuster.



Abb. 4. Swartnotz bei Etschmiadsin: Reste des Kranzgesimses.

venna dazukommenden Ringe mit Mittelbossen sind ständig an den armenischen Steinkuppeln zu finden. Ich gebe Abb. 5 als Beispiel die Innenansicht der Kuppel der Ripsimekirche in Etschmiadsin, erbaut 618. Man sieht an der Stelle, wo der Tambur in das Rund übergeht, also genau da, wo die Scheiben in Ravenna sichtbar sind, aber freilich im Innern des Baues die in ähnlicher Reihung zusammengeschobenen Bossen. Sie sind hier nicht aus einem, sondern aus drei Ringen um das mittlere hier durch Höhlung (sonst auch konvex) wiedergegebene Zentrum gebildet.¹ So viel über die Architektur.



Abb. 5. Rhipsime bei Etschmiadsin: Innenansicht der Kuppel.

¹ Ich bemerke, daß Abb. 2 eine Rekonstruktion ist. Architekt Toramania, der den Bau von Swartnotz zusammen mit Archimandrit Hadschik ausgegraben hat, fertigte sie auf Grund des Aus-

Im Gebiete der Malerei und Plastik von Ravenna tritt eine Einheitlichkeit der formalen und inhaltlichen Werte hervor, die bis jetzt nicht beachtet worden ist. In beiden Richtungen zeigt sich eine klare Absage gegen die Antike in der Richtung, daß keine Spur einer selbständigen Naturbeobachtung außer etwa im Kostüm nachgewiesen werden kann, vielmehr durchaus das formale und farbige Zeichen herrschend ist. Das hat sich zwar unter dem Einflusse des Orients schon in der Antike durchzusetzen begonnen, jetzt aber ist es Prinzip. Dazu kommt der Wechsel des Gegenstandes, christliche Stoffe an Stelle der antiken. In Ravenna läßt sich eine Entwicklung der Bedeutungsvorstellungen verfolgen, die so geschlossen dasteht, daß es wohl an der Zeit ist, ihre Erforschung eingehend in Angriff zu nehmen.

Gehen wir zunächst aus von den Sarkophagen, soweit sie figürlich sind. Neben Resten des alten symbolischen Sepulkralzyklus wie der Darstellung des Abrahamsopfers, von Daniel in der Löwengrube, der Anbetung der Könige und der Auferweckung des Lazarus begegnen Spuren eines neuen Zyklus wie Verkündigung und Begegnung. In der Hauptsache aber herrscht unbedingt die Darstellung von Christus mit den Aposteln, gewöhnlich wie er seine Lehre den Apostelfürsten übergibt.

Um diese Darstellung in Erinnerung zu bringen, veröffentliche ich hier ein kleines Relief, das ich bei meinem letzten Aufenthalte in Alexandria im dortigen Museum fand (Abb. 6). Direktor Breccia hatte die Güte, mir einen Abguß anfertigen zu lassen, nach dem die Photographie so gemacht ist, daß die Szene aufgerollt erscheint. Es handelt sich um einen Röhrenknochen von 9 cm Höhe und ca. 3,5 cm Durchmesser. Das Relief, das seine Vorderseite umzieht, schließt oben mit einem Profil, unten fehlt das Ende, und rückwärts ist von oben her ein spitzes Stück ausgebrochen. Dargestellt ist

grabungsbefundes, ohne auch nur eine Ahnung der Parallele von Ravenna zu haben. Näheres in einem Werke über die altchristliche Architektur in Armenien, das in Vorbereitung ist. Was dort aus dem 7. Jahrhundert erhalten ist, hat sich im 4. bis 6. Jahrhundert entwickelt.

Christus, der hoch auf vier Stufen sitzt und im Typus des Pantokrators die Rechte segnend nach einem Gegenstand (Buch oder Rolle?) streckt, den die Linke hält. Er ist bekleidet mit Tunika und Pallium, ist bartlos und hat kurzes krauses Haar. Um ihn sind die Apostel versammelt. In der oberen Reihe stehen sie dichtgedrängt neben-



Abb. 6. Alexandria, Griechisch-römisches Museum: Knochenschnitzerei.

einander, einige Köpfe sind hier ausgebrochen. In der unteren Reihe sind sie reich bewegt. Links von den Thronstufen sieht man eine Gestalt gebückt herantreten, die den Arm erhebt und den Kopf senkt zu einem Gegenstande, der unkenntlich (Rolle?) quer vor ihren Füßen erscheint. Ihr gegenüber rechts ein Glatzkopf vom Rücken gesehen, der mit in das Gewand gehüllten Armen stürmisch auf die Stufen losschreitet. Zwischen beiden an der Rückseite (in der Abbildung an den Ecken links und rechts) stehen zwei schöne Gewandfiguren einander zugewandt und halten vor sich in der Palliumfalte unbestimmbare Gegenstände. Solche Beigaben auch in den Händen der obenstehenden Gestalten, von denen sich die eine ebenfalls von der Mitte abwendet. — Dieses Relief gehört zusammen mit den vielen Stücken, die ich in *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria* S. 1 ff. zusammengestellt habe. Solche alexandrinische Knochenschnitzereien — eine wertvolle Sammlung auch im Museum Alexanders III. in Moskau — sind fast immer heidnischen Ursprungs. Ich kaufte ein einziges christliches Stück in Alexandria mit dem Opfer Abrahams, jetzt in Berlin. Der Typus der Darstellung führte mich unmittelbar auf die berühmte Berliner Pyxis, über deren antioche-

nischen Ursprung heute wohl nur eine Stimme ist. Es ist nun auffallend, daß auch das zweite oben abgebildete Stück christlichen Gegenstandes die beste Analogie auf dieser Pyxis findet. Zwar ist die Darstellung Christi als Lehrer auf beiden nicht genau gleich und auf der Berliner Pyxis wesentlich besser gearbeitet, aber der Darstellungstypus ist doch der gleiche und ebenso einzelne Gewand- und Bewegungsmotive.

Dargestellt ist Christus, wie er seine Lehre den Jüngern mit Petrus und Paulus an der Spitze übergibt. Eine nicht ganz diesem Vorgange fernstehende Idee liegt der Vorderseite der sog. Maximianskathedra zugrunde. Man sieht dort Johannes den Täufer mit der Lammscheibe in der Linken, die Rechte mit dem sog. griechischen Sprechgestus erhoben, inmitten der vier Evangelisten stehen. Im *Journal of hell. Studies* XXVII, S. 99 ff. habe ich auf den Zusammenhang der Fünffzahl von Gestalten und ihrer Einordnung in Nischen von wechselnder Breite mit den kleinasiatischen Sarkophagen einer- und Antiochia andererseits aufmerksam gemacht. Die Bearbeitung der alexandrinischen Weltchronik schon hatte mich einen Schritt weiter gebracht.¹ Dort sind um Johannes die letzten Propheten des Alten Testamentes gruppiert, wie im Kosmas Indikopleustes und in ägyptischen Fresken. Dieser Reihe muß man nun eine andere, auch wieder mit Johannes in der Mitte gegenüberstellen, mit dem die Verkünder des Neuen Testamentes, die Evangelisten, anfangen. Es handelt sich also auch in der Maximianskathedra um eine Darstellung der Ausbreitung der neuen Lehre, wie auf den Sarkophagen. Christus ist dabei ebenfalls nicht übersehen; er erscheint in einem Medaillon — wie im Kosmas Indikopleustes Symeon und Anna — über Johannes und zwar auf der Innenseite der Lehne.

Ganz beherrscht von dieser Idee, die Ausbreitung der Lehre bildlich darzustellen, sind auch die Mosaikenzyklen von Ravenna, in erster Linie die ältesten erhaltenen, im sog. Mausoleum der Galla Placidia und dem orthodoxen Baptisterium. In der Kuppel des Mausoleums zunächst ist das Kreuz auf Sternen-

¹ *Denkschriften der Wiener Akademie d. Wiss.* LI, S. 161 ff.

grund gegeben und begleitet von den Evangelistensymbolen in den Zwickeln. Das Kreuz als Symbol Christi und des neuen Glaubens soll nach einer Stelle des hl. Nilus, von der unten noch zu reden sein wird, in der Apsis der Kirchen für sich allein angebracht werden; schon vor dieser Zeit, dem Anfang des 5. Jhs., konnte man tausend Kreuze im Gemeinderaum sehen. Das Mosaik von S. Apollinare in Classe, seine ältere Parallele, die aus dem Briefe des Paulinus von Nola zu rekonstruieren ist¹, dann das erhaltene Mosaik der Irenenkirche zu Konstantinopel, endlich u. a. die zahlreichen Belege, die jetzt in den Kirchen des nördlichen Mesopotamiens zutage kommen², zeigen, daß das Kreuz Ausgangspunkt eines Ideenkreises war und in aramäischen und von ihnen abhängigen Gebieten geradezu für Christus genommen wurde. Mit dem aramäischen Usus stimmt im sog. Mausoleum der Galla Placidia auch überein, daß die *crux immissa* verwendet ist. Mittels der Symbole wird die Ausbreitung der Lehre durch die Evangelisten gegeben. Dann folgen im Tambur und den Tonnen die Apostel, in letzteren umrahmt von Weinranken, die ja auch auf der Maximianskathedra die Evangelisten begleiten. Die Hirsche, die am Wasser trinken, die Tauben, der gute Hirt inmitten einer Herdenlandschaft, endlich die Verbrennung der häretischen Bücher: alles das bekommt Einheit und festen Zusammenhang, sobald als Grundidee die Darstellung der Ausbreitung der christlichen Lehre erfaßt wird. Und nicht anders ist es mit dem Zyklus von S. Giovanni in fonte. Nur darf man sich nicht beirren lassen durch die Rücksicht, die der Mosaizist auf die spezielle Bestimmung des Gebäudes als Baptisterium nahm. Deshalb ist Christus in seiner Manifestation in der Taufe ins Zentrum gestellt und im übrigen die gleiche Folge entwickelt wie im Mausoleum. Zuerst ein Streifen mit den Aposteln, dann die Evangelisten, durch ihre auf Altären liegenden Bücher gegeben, abwechselnd mit anderen Architekturen, in denen als Symbol der Kirche die Hetoimasia zu sehen ist. Auch der reichste Zyklus ravennatischer Mosaik-

¹ Wickhoff in der *Römischen Quartalschrift* 1889.

² Vgl. mein *Amida* S. 273.

kunst, derjenige von S. Vitale, klingt noch, trotzdem er ein Manifest Justinians gegen die Monophysiten zu sein scheint¹, an den alten Ideenkreis an. Der Geist, der aus allen diesen Darstellungen und Zyklen spricht, ist der antiochenische, jener der „auf ihre apostolische Lehrautorität pochenden antiochenischen Gemeinde“. In Alexandria, Rom und Byzanz stehen ganz andere Ideenkreise im Vordergrund des Interesses. Darauf hat besonders Wulff schon im *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXXV, S. 198 f. eindringlich aufmerksam gemacht.

Es ist heute kaum mehr notwendig, auf den engen Zusammenhang zwischen Ravenna und Antiochia zu verweisen, wie er einmal kirchlich durch seine Bischöfe (die Syrer, bezw. Antiochener waren) und sozial durch die in Ravenna nachweisbare Syrerkolonie gegeben ist, in erster Linie aber rein geographisch durch einen Blick auf die Wasserstraße, die die Metropole Syriens direkt mit dem einst durch den Hafen Classis unmittelbar am Meer liegenden Ravenna verband. Die Spuren dieses engen Verkehrs sind denn auch in der bildenden Kunst so groß, daß man Ravenna z. T. als Ersatz des untergegangenen Antiochia nehmen kann. Auf Schritt und Tritt mehren sich die Belege dafür. Ich will versuchen, hier noch einige anzuführen. Dabei muß freilich damit gerechnet werden, daß über Antiochia wohl auch die Kunstformen seines Hinterlandes von Jerusalem angefangen bis Edessa, Mesopotamien und Armenien sich in breitem Strom nach dem Westen ergossen.

Was zunächst noch die figürlichen Mosaiken anbelangt, so hat Baumstark² darauf aufmerksam gemacht, daß Auswahl und Reihenfolge der Wunder und Leidensszenen Christi in S. Apollinare nuovo sich nicht als historische Folge, sondern nur auf Grund der syrischen Liturgie erklären lassen. Eine der jakobitischen verwandte, evangelische Perikopenlesung der Osterzeit habe hier ihre musivische Illustration gefunden. Unbeachtet ist daneben geblieben, daß, ganz abgesehen von dem Zyklus der dargestellten Szenen, auch schon die Art,

¹ Vgl. Quitt in meinen *Byz. Denkmälern* III.

² *Rassegna Gregoriana* IX, Sp. 33—48. Vgl. *Byz. Zeitschr.* XX, S. 188 f.

wie diese Szenen zusammen mit Propheten und Nischen um die Fenster herum gruppiert sind, stark anklingt an die Anordnung der evangelischen Szenen und Propheten um die Kanonesarkaden des syrischen Evangelienbuches des Rabbula vom J. 586. Ich stelle hier beide Arten nebeneinander. Abb. 7 zeigt die immer wiederkehrende Einteilung der Oberwände von S. Apollinare nuovo, Abb. 8 ein Blatt des syrischen Evangelienbuches. Man sieht in die Mitte gestellt dort das Fenster, hier die Arkade, beide gekrönt von einer Vase zwischen Vögeln.

Die Propheten und biblischen Szenen jedoch haben ihren Platz gewechselt. Die Propheten, die in Ravenna groß neben den Fenstern stehen, erscheinen in der aus dem Johanneskloster zu Zagba in Mesopotamien stammenden Handschrift der Laurenziana kleiner oben neben dem Bogen. Und die evangelischen Szenen wieder, die in der syrischen Kanones-
tafel groß neben der Arkade unten gemalt sind,



Abb. 7. Ravenna, S. Apollinare nuovo: Mosaiken der Oberwände.

haben in Ravenna sehr unpassend über den Fensterbogen Platz gefunden und werden seitlich begleitet von Muschelnischen mit Kronen, überragt von Kreuz und Tauben, wie sie öfter die Lünette der syrischen Kanonesarkaden füllen. Nebenbei sei bemerkt, daß das Apsismosaik von S. Vitale, Christus zwischen Heiligen und Stiftern darstellend, ebenfalls im Rabbulas-Kodex seine Parallele hat. Nur ist die Darstellung in Ravenna repräsentativ gesteigert. Davon gleich mehr. Der eigentliche historische Zyklus der evangelischen Szenen ist in Ravenna lediglich durch die Reliefs der Maxi-

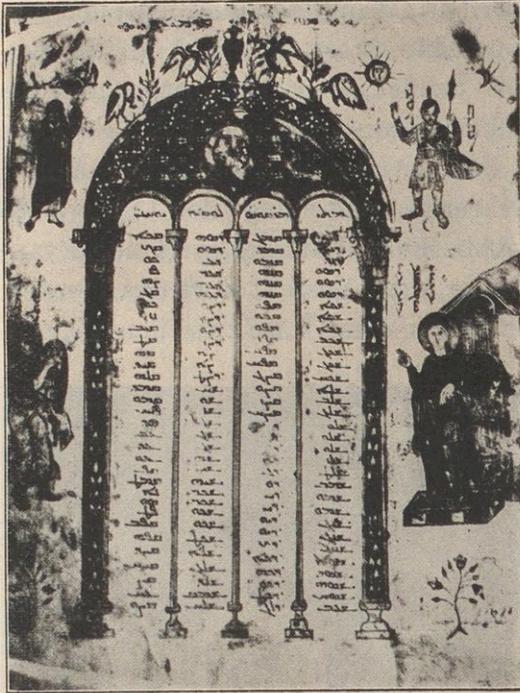


Abb. 8. Rabulas-Evangeliar: Kanonesarkade.

minianskathedra vertreten. An dem antiochenischen bezw. aramäischen Ursprunge dieses Elfenbeinthrones kann kaum noch gezweifelt werden. Die dargestellten Szenen gehen durchaus zusammen mit den Reliefs der fünfteiligen, als Evangelienendeckel gearbeiteten Diptychen. Wie weit hierbei die von den heiligen Orten in Jerusalem ausgehenden Bildtypen eine Rolle spielen, ist noch nicht geklärt. Ein aus Cypern stammendes Gold-

medaillon in meinem Besitz, das ich hier zum ersten Male veröffentliche, bietet in dieser Richtung einige Fingerzeige.

Die Rückseite des Medaillons (Tafel oben), mit der ich beginne, zeigt die Taufe Christi. Man sieht einen oberen Streifen mit großen Figuren, darunter, scheinbar im Vordergrund, drei kleinere Gestalten; sie gehören zur Hauptszene selbst als lokale Personifikationen. Christus steht nicht in der Mitte; er und Johannes sind nach links gerückt, zwei Engel nehmen die rechte Hälfte ein. Die Mitte kennzeichnet oben die Hand, die aus einem Segment ragt und zwischen Strahlen drei Finger ausgestreckt zeigt. Die Taube fliegt nach links abwärts auf Christi Haupt zu, das einen großen Kreuznimbus trägt. Die kleine, nackte Gestalt zeigt rechtes Stand- und linkes Spielbein. Christus ist, scheint es, bärtig und blickt mit großen knopfartig gebildeten Augen nach vorn. Er streckt beide Arme seitlich nach unten und hebt sie leicht. Für Johannes allein ist der Boden durch zweimal drei Striche



Goldmedaillon aus Cypern in Wien (Privatbesitz).

ORIENS CHRISTIANUS. Neue Serie V. Tafel I.

Strzygowski, Ravenna als Vorort usw.

angedeutet. Er steht auf dem rechten Bein und setzt das linke höher auf. Aus dem weiten, faltigen Mantel tritt die Linke offen hervor, die Rechte ist über den Kopf Christi gestreckt. Johannes beugt sich vor, das Haar fällt ihm lang in den Nacken, ein Nimbus umgibt den bärtigen Profilkopf. Die beiden Engel stehen nach links gewendet, den Kopf fast in Vorderansicht gestellt da und halten die Hände unter einem Tuch erhoben. Dieser obere Teil ist umzogen von der Inschrift: + ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙΝ Ω ΥΙΟΣ ΜΟΥ — dann folgt die Hand — Ο ΑΓΑΠΙΤΟΣ ΕΝ Ω ΕΥΔΟΚΗΣΑ d. h. οὗτός ἐστιν ὁ υἱός μου ὁ ἀγαπητός, ἐν ᾧ εὐδόκησα. Überaus interessant, aber freilich sehr flüchtig ausgeführt, sind die Lokalgötter des unteren Streifens. Es sind ihrer drei. Die erste Figur links bewegt sich mit nackter, weiblicher Brust nach links, der Unterkörper ist in ein Gewand geschlagen. Sie streckt die Rechte vor und zieht die Linke nach. Darüber das fliegende Gewand (? oder ein Steuerruder) und lang herabhängendes Haar. Diese nach links hin liegende Gestalt ist nur sehr andeutungsweise ausgeführt, vom Gesicht ist eigentlich nur das Auge punktiert. Neben ihr rechts ein Krebs in Aufsicht, dann Wellen, die sich aufrichten, vielleicht auch nur eine Trennungslinie für die folgende Figur, die sitzend den nackten Rücken nach vorne dreht und den Kopf zurück nach Christus wendet. Sie streckt die Rechte wie fliehend vor. Die Beine sind vom Mantel bedeckt. Ihr Haar zeigt über einem Strich Querparallelen, vielleicht Schilf. Die letzte Gestalt rechts ist ganz bekleidet, nur die rechte Schulter mit dem Arm, der einen Zweig hält, bleibt nackt. Sie lehnt sich nach rechts hin zurück und stützt den Oberkörper auf den linken Arm, der hinter einer Chlamys verschwindet und sich auf ein Füllhorn lehnt oder es umfaßt. Der Kopf ist sehr flüchtig behandelt, im Haar Schmuck.

Diese Vorführung der Taufe Christi geht durchaus zusammen mit den drei Darstellungen der gleichen Szene, die wir in Ravenna in den Kuppeln der beiden Baptisterien und an der Maximinianskathedra kennen.¹ Bezeichnend für die

¹ Vgl. die Abbildungen in meiner *Ikonographie der Taufe Christi* Taf. I u. II.

ganze Gruppe ist das Vorkommen der Personifikation des Jordan. Im Baptisterium ist er als Flußgott mit der Urne, dienend an Stelle der fehlenden Engel eingeführt, in S. Maria in Cosmedin ebenfalls als Flußgott mit Urne, Schilf und Krebscheren sitzend, wie er die linke Hand scheu, wie abwehrend gegen Christus erhebt. Am nächsten aber steht dem Medaillon das in ein hohes Rechteck komponierte Relief der sog. Maximianskathedra. Da ist nicht nur der zu Füßen Christi vom Rücken gesehene nach rechts hin fliehende und den Kopf zurückwendende Flußgott, sondern es sind auch die beiden Engel mit den Tüchern gegeben. In unserem Medaillon ist die Vorführung der Personifikation etwas mehr ausgesponnen, um das Segment in der üblichen hellenistischen Art zu füllen. Gemeint sind wohl zunächst in der Mitte der Jordan selbst, links die weibliche Gestalt mit dem Krebs gibt das Meer, rechts die mit Zweig und Füllhorn die Terra. Daß übrigens solche Häufungen von Personifikationen in der syro-ägyptischen Ecke auch sonst üblich waren, beweist das kürzlich in Bawit aufgefundene Fresko¹, in dem man die gleiche Komposition wie in unserem Medaillon, doch nur mit einem Engel sieht. Zu Füßen Christi links erscheint der abgewandte Oberkörper einer nackten weiblichen Gestalt, also genau wie in dem Medaillon das Meer, nur mit geschultertem Steuerruder. Rechts zu Füßen Christi der Jordan auf Christus zu knieend mit staunend erhobener Rechten, die Linke auf die vor ihm am Boden liegende Vase gestützt.

Das Medaillon, von dem wir hier sprechen, gehört zu dem großen Schatzfunde aus Cypern, dessen kleinerer Teil sich im Museum in Cypern befindet, während der Hauptteil (aus Schmuck mit Goldmedaillons, nur von der gewöhnlichen Art mit Kaiserdarstellungen, ferner Silberschüsseln mit David-szenen bestehend) in den Besitz von Pierpont Morgan sen. gelangt ist. Unser Medaillon gehört zusammen mit zwei Goldketten und einem Stücke, das sich heute noch in Cypern und zwar im Museum befindet (Tafel). Die beiden Ketten sind fast genau gleich 32,5 cm lang, 0,5 dick, 66,90 und 67,4 g

¹ *Memoires de l'institut franç. du Caire* XII, pl. XLV.

schwer. Es sind biegsame Schlangenkettchen, die aus je 8 gedrehten Zöpfen bestehen. Der dazu verwendete Draht dürfte $\frac{3}{4}$ mm stark sein. Die Kettchen stecken jede in zwei 7 mm langen Hülssen von 6 mm Durchmesser, die wie die Ösen des Medaillons oder besser dessen breiter Rand sechsfach gerippt sind. Auf ihnen ist an dem einen Ende ein einzelner¹, auf dem andern Ende ein Doppelring von 7 mm Durchmesser und 1,5 mm Dicke angebracht. Die beiden Kettchen waren wohl durch ein Zwischenstück zu verbinden, das mit einem solchen Ringe zwischen die Doppelringe eingriff. Ein solches Zwischenstück ist in Cypern erhalten. Es ist bei Dalton, *Archaeologia* LX, p. 11, Fig. 7 links oben (wohl verkleinert) abgebildet.² Es besteht aus vier Kegelstücken. An dem in der Mitte zusammenstoßenden Paar hängt eine Öse, die hereinpassen dürfte zwischen die beiden Ösen unseres Medaillons und diesen entsprechend auch die gleichen fünf Rippen als Schmuck zeigt. Hängt man die Kettchen mittels dieses Zwischenstückes mit dem Medaillon zusammen um den Hals, so kommt das Medaillon mitten auf die Brust, entspricht also vollkommen den Anforderungen, die man an ein Enkolpion stellt. Das Medaillon mit seinen Kettchen, ferner eine aus drei Gliedern bestehende Kette, einst mit Edelsteinfüllung, 8,38 g schwer, endlich zwei kleine Scheiben mit Rosettenfüllung, 1,10 bzw. 1,27 g schwer, befinden sich vereinigt im Besitze des Verfassers und wurden 1906 von einem Griechen aus Cypern erworben.

Das Goldmedaillon ist gegossen, hat einen Durchmesser von 6,5 cm und ist mit den flachgedrückten Ösen 7,2 cm hoch. Der in sechs Kanten von Millimeterabstand, also in einer Dicke von 6 mm verlaufende flache Rand schrägt sich beiderseits nach innen ab und ist durch ein aufgelötetes Flechtband in das eigentliche Relieffeld übergeleitet. Dieser Grund dürfte 2—3 mm dick sein. Gewicht 108,17 g. Die Ösen sind wie der Rand 6 mm breit, zeigen aber nur fünf dreieckig abgeschrägte Kanten nebeneinander. Ich habe bisher nur die

¹ Vgl. *Jahrbuch für Altertumskunde* V (1911) Taf. II.

² Ich habe es auf Taf. I nach Dalton ergänzt in der Größe, die es im Original haben dürfte. Dalton gibt keine Maße an.

eine Seite betrachtet. Auch die andere hat für die ravennatische Kunst hervorragendes Interesse. Auf dieser Vorderseite (Taf. 1 unten) ist thronend die Mutter Gottes zwischen Engeln, die ganze Gruppe in strenger Vorderansicht dargestellt. Der Thron, dessen Polster seitlich emporstehen, ist unten in zwei Punktreihen dekorativ so abgeschlossen, daß seine Füße und der Schemel, durch Schrägen verbunden, in einem den Unterkörper Mariä umfassenden Linienzug verlaufen. Es fehlt jede Andeutung des Bodens, auch bei den Engeln. Maria trägt ein faltenreiches Doppelgewand; das untere läßt nur die Fußspitzen, das obere nur die Christus seitlich anfassenden Hände hervortreten. Es ist über den Kopf gezogen, zeigt über der Stirn ein Kreuz und läßt einen Kopfwulst hervortreten, der quer gerippt ist. Der Oberkörper wird von einer runden Lehne umfaßt, die in einer Punktreihe verläuft und zu Seiten des Nimbus schräge Ansätze mit Kugelabschluß zeigt. Das Gesicht Mariä ist auffallend rund und voll modelliert, mit wulstigen Lippen und stark in Punkt und Strichen vortretenden Augen. Christus mit dem Kreuznimbus zeigt ein in Punkten angedeutetes Gesicht und ist ganz in einen Mantel geschlagen, der nur die rechte, segnend erhobene und die linke mit einem Buch gesenkte Hand hervortreten läßt. Die Engel stehen zwar symmetrisch mit vorgesetztem inneren Bein zu beiden Seiten, sind aber ganz gleich mit dem geschulterten Szepter in der Linken und offen vor die Brust erhobener Rechten gegeben. In dem langen, nimbierten Lockenhaar tragen sie eine Tanie. Das Doppelgewand ist der Beinstellung entsprechend geschürzt und am linken Arm verschieden behandelt. Die Gesichter, ähnlich rund wie das der Maria, sind leicht der Mitte zugewendet. Zu diesem oberen Hauptteil der Darstellung gehört die Randinschrift: $\overline{\text{X}}\overline{\text{E}} \text{ O } \overline{\text{E}}\overline{\text{C}} \text{ HM}\overline{\text{W}}\overline{\text{N}}$ — folgen die Köpfe — $\text{BOH}\overline{\text{E}}\text{ICON HM}\overline{\text{I}}\overline{\text{N}}$ d. h. $\text{Xp}\overline{\text{i}}\overline{\text{c}}\overline{\text{t}}\overline{\text{e}} \delta \theta\overline{\text{e}}\overline{\text{o}}\overline{\text{s}} \eta\overline{\mu}\overline{\omega}\overline{\nu} \beta\overline{o}\overline{\eta}\overline{\theta}\overline{\eta}\overline{\sigma}\overline{o}\overline{\nu} \eta\overline{\mu}\overline{\iota}\overline{\nu}$.

Der untere Teil des Kreises wird gefüllt durch die Darstellung von Geburt und Anbetung, wobei Maria nur einmal in der Mitte nach rechts sitzend und den Magiern zugewendet erscheint, mit dem Rücken gegen die Krippe. Die Gottesmutter

fehlt also in der Geburtsszene, die dadurch zu einer Anbetung der Hirten verkürzt erscheint. Dem Typus der Geburt entsprechend, sieht man ganz links Josef sitzen, hinter sich, mit dem nach außen gerichteten, aber den Kopf zurückwendenden Esel, der Zaum und Sattel trägt. Josef, im Profil gegeben, stützt den bärtigen Kopf in die Linke und hat die Rechte über das linke Knie unter den linken Ellenbogen gelegt.¹ Die Beine sind gekreuzt, darunter zwei liegende Schafe. In der aus sieben kurzen Vertikal- und zwei langen Horizontallinien bestehenden Krippe liegt über dem Rand mit dem kreuznimbierten Kopf — über dem der Stern steht — nach links das Wickelkind, darüber rechts der Ochse, links der Esel, beide die Köpfe nach rechts wendend. Unter der Krippe die Hirten, der eine links sitzend und (mit zur Krippe erhobenem Haupt) Flöte blasend, der andere, ein schöner Rückenakt, ist mit Lendenschurz bekleidet und schreitet auf einen Stab gestützt nach rechts, indem er emporblickt und die linke Hand erhebt. Soweit die Geburt. In der Anbetung rechts thront Maria auf einem hohen eckigen, wie gedrechselten Thron mit punktierter Lehne und Schemel. Sie hält Christus mit gesenkter Rechten auf dem Schoß. Die Köpfe sind ins Profil gestellt und beide einfach nimbiert. Christus streckt die Rechte über das Geschenk des ersten bärtigen Magiers, der, etwas gebückt, zu ihm aufblickt. Der unbärtige zweite weist auf den Stern und blickt zurück nach dem dritten Bärtigen, der aufblickt. Diese Szene wird, wie die Geburt, durch einen Baum abgeschlossen. Wichtig ist das Kostüm der Magier. Der erste trägt eine runde, die beiden anderen phrygische Mützen. Über den geschlitzten Hosen sieht man einen zottigen, kurzen Rock, der beim zweiten auf den Oberschenkeln die charakteristischen persischen Dreiecksausschnitte zeigt. Die Geschenke der beiden letzten sind rund, der erste scheint einen Pokal zu halten. Christus breitet die Hände darüber.

Diese Darstellung der thronenden Madonna mit Geburt

¹ Die Stelle ist nicht ganz klar; es scheint eine Blase im Guß entstanden.

und Anbetung findet in Ravenna eine auffallende Parallele in der bekannten Szene von S. Apollinare nuovo, worin die Madonna thronend zwischen je zwei Engeln in einer Anbetung der Magier erscheint, die wieder als Ende des Zuges der heiligen Frauen eingeführt sind. Wir haben dort wie auf unserem Medaillon eine derart monumentale Fassung des Bildes, daß man geneigt ist, eine Schöpfung zu suchen, die dieser Art Bahn gebrochen hat. Was sofort in die Augen fällt, ist die Verbindung einer offenbar rein repräsentativen Darstellung der Muttergottes zwischen Engeln mit evangelischen Szenen. Diese Art der Zusammenstellung kehrt öfter wieder in Apsismosaiken und auf fünfteiligen Diptychen. Die Szenen, die mit der thronenden Gottesmutter — auf diese kommt es an, nicht auf einen anderen Typus der Maria — zusammengestellt werden, wechseln. In Parenzo z. B. ist mit dem fast völlig übereinstimmenden Typus der Madonna mit den beiden Engeln in einem unteren Streifen die Verkündigung und Heimsuchung verbunden, wozu auch der sogenannte Pignattara-Sarkophag zu vergleichen ist. Auf der Marientafel zu dem fünfteiligen Diptychon aus Murano, das sich im Museum zu Ravenna befindet¹, sehen wir diese beiden Szenen (in der Sammlung Botkin in Petersburg) auf den Seitenstücken, unter der wie in S. Apollinare nuovo mit der Gottesmutter und ihren Engeln kombinierten Anbetung der Magier aber die Geburt Christi — also die gleiche Zusammenstellung — wie auf unserem Medaillon. Ich habe nun schon bei Besprechung dieser zuerst von Ainalov mit dem Diptychon von Murano zusammengebrachten Elfenbeintafel in der Sammlung Crawford hingewiesen auf eine Stelle, deren Einführung in die kunstgeschichtliche Forschung wir Smirnov danken.² Sie gestattet, die Kombination der thronenden Madonna mit Geburt und Anbetung in Verbindung zu bringen mit der Geburtskirche

¹ Vgl. meine *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria* S. 87.

² Vgl. darüber zuletzt Vincent und Abel, *Bethléem, le sanctuaire de la nativité* 1914, S. 127 f. bzw. die Neuauflage des betreffenden Textes durch Duchesne, *L'iconographie byzantine dans un document grec du IX^e siècle. Roma e l'Oriente* V, S. 222—239, 272—285, 349—366 (die fragliche Stelle hier Kap. 7, § 8 = S. 283).

zu Bethlehem. Ein gegen die Bilderstürmer gerichtetes Schreiben dreier Patriarchen und der Jerusalemer Synode besagt, daß man an deren Fassade ein Mosaik der Geburt Christi, die Gottesmutter mit dem lebenbringenden Kinde vor sich, dazu die Darbringung der Magier dargestellt sah. Unser Medaillon bestätigt nun ganz entschieden, daß wir die repräsentative Darstellung der Gottesmutter, kombiniert mit evangelischen Szenen, mit Recht von Jerusalem bezw. Bethlehem herleiten.

Das Medaillon ist ein Enkolpion. Solche Werke der Kleinkunst müssen wie die Ampullen mit dem hl. Öle bei den hl. Stätten an die Pilger vertrieben worden sein und kamen so in alle Welt. Unserem Goldmedaillon aus Cypern stellt sich neuerdings noch ein zweites an die Seite, das, in Siut gefunden, jetzt im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin zu sehen ist.¹ Es stellt die Verkündigung und die Hochzeit zu Kana dar. Ein drittes Medaillon hat E. Baldwin Smith in einer Handzeichnung in Windsor entdeckt und *Byz. Zeitschrift* XXIII, S. 217 f. veröffentlicht. Es stellt Himmelfahrt und Flucht nach Ägypten dar. Unserem Medaillon und dem Mosaik in Ravenna stehen jedenfalls am nächsten die Ampullen von Monza.² Auch sie bringen die thronende Madonna vereinigt mit der Magieranbetung, dazu die Anbetung der Hirten. Ich will mich nicht weiter bei diesen Parallelen aufhalten. Es scheint jetzt sicher, daß man ähnlich wie am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom und später nach Agnellus an der Fassade von S. Maria Maggiore in Ravenna auch an den Kirchen der heiligen Orte von Jerusalem und Bethlehem im Anschluß an die Erklärung der Gottesmatterschaft Mariä auf dem Konzil von Ephesus im Jahre 431 monumentale Mosaiken anbrachte, in denen nach höfischer Art Maria als Gottesmutter wie offenbar auf unserem Medaillon mit einem Hofstaat von Engeln umgeben wurde. Das Mosaik von S. Apollinare nuovo scheint wie unser Goldmedaillon auf die Fassade der Geburtskirche zurückzugehen, einer Basilika übrigens, die noch

¹ *Amtliche Berichte aus den Kgl. Museen* XXXV, S. 95/6.

² Vgl. ebenda Sp. 39f.

andere Mosaiken ähnlicher Art aufwies. Die Verknüpfung der Gottesmutter mit Verkündigung und Heimsuchung (Parenzo) wird von verwandten Mosaiken an den heiligen Orten in Jerusalem angeregt sein. Das Goldmedaillon aber bezieht sich auf die beiden heiligen Orte nächst Jerusalem, Bethlehem und den Jordan.

Mit dieser Besprechung einmal der ravennatischen Taufdarstellungen als Beleg für den Ursprung historischer Bildtypen aus Antiochia, bezw. Jerusalem und dann der Verknüpfung der repräsentativen Monumentaltypen mit den Mosaiken des heiligen Landes, will ich die Betrachtung der figürlichen Kunst von Ravenna schließen und mich der dekorativen Ausstattung der ravennatischen Denkmäler zuwenden.

Eine der ältesten Schöpfungen dieser Art müssen die Mosaiken gewesen sein, die Bischof Ursus, ein geborener Syrer, in seiner Kirche, der „*Ursiana*“, geschaffen hat. Sie sind leider zugrunde gegangen. Zu ihrer Ausführung wurden Künstler berufen, deren Namen Agnellus noch in Inschriften gelesen haben dürfte. Er berichtet von der Erbauung der Kirche durch Ursus, der Inkrustation ihrer Wände und fährt dann fort: „*super totius Templi testudinem tessellis variis diversas figuras composuit*“. Es ist unsicher, was hier unter *testudo* zu verstehen ist, ob nach Quast¹ Gewölbe oder nach Testi Rasponi² die Hauptapsis. Euserius und Paulus arbeiteten die Mosaiken der Wand auf der Frauenseite, Satus und Stephanus die der Männerseite. Uns interessiert vor allem der Gegenstand: „*et hinc atque illinc gipseis metallis diversa hominum, animaliumque et quadrupedum enigmata inciserunt et valde optime composuerunt*“. Es handelt sich also in diesen frühesten Mosaiken von Ravenna, die vielleicht der ganzen lokalen Tradition den Anstoß gegeben haben, nicht um figürliche Darstellungen eines bekannten biblischen Gegenstandes, sondern um Rätsel, *enigmata*, die Agnellus nicht mehr ver-

¹ *Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna* S. 2.

² *Felix Ravenna* 13, S. 537 ff.

stand. Läßt sich nun anschaulich machen, womit eigentlich die genannten vier Mosaizisten die Ursiana von Ravenna ausgestattet haben dürften? Aus einem Briefe des heiligen Nilus kann geschlossen werden¹, daß bis zum Anfange des 5. Jhs. die Längswände der Kirchen, also die Teile, die Euserius und Paulus, Satus und Stephanus schmückten, mit der Darstellung aller Art von Tierjagd gefüllt wurden: „Man erblickte da auf dem Lande ausgespannte Fangnetze, ferner Hasen, Rehe und weitere Tiere auf der Flucht begriffen, endlich die, die sie erjagen wollen und sie atemlos mit ihren Hunden hetzen; im Meere aber Netze herabgelassen, dann voll von jeder Art von Fischen, dann aufs Trockene von Fischerhänden gezogen“. Es sind also ausgesprochen Darstellungen von Jagd und Fischfang. Von ersteren habe ich gezeigt², daß sie persischen Ursprungs sind, von letzteren ist bekannt, daß sie mit den Nillandschaften aus Ägypten kamen. Diese Darstellungen waren öfter getrennt durch Kandelaber, die entweder nach persischer Art einfach vertikal aufstiegen oder aus dem Wasser aufragend sich in Ranken über die Fläche verbreiteten. Für die erstere Art gibt es in Ravenna das Beispiel jener Kandelabermotive, die in S. Giovanni in fonte aus den acht Kuppelzwickeln entspringen und die Architekturen des untersten Streifens wie in der Georgskirche zu Saloniki oder in jüngerer Wiederholung an den Längswänden der Geburtskirche zu Bethlehem teilen. Eigentliche Jagd- oder Flußlandschaften sind heute in Ravenna nicht mehr nachweisbar, man muß sie an den beiden Enden der persisch-hellenistischen Welt, in S. Costanza in Rom bezw. den alten Kopien ihrer Kuppelmosaiken und am andern Ende des vorderasiatischen Kunstkreises, in den Malereien eines Tonnengewölbes in Sortschuq im chinesischen Turkestan suchen.³

In Ravenna ist von anderen dekorativen Schemen wiederholt die Flächenfüllung durch Ranken angewendet worden. So in den Gewölben des sogenannten Mausoleums der Galla

¹ Vgl. mein *Amida* S. 273.

² *Werke der Volkskunst* (Wien 1914) I, S. 12 ff.

³ Vgl. *Österreichische Monatsschrift für den Orient* XL (1914), S. 80.

Placidia, in den Zwickeln der unteren Wände von S. Giovanni in fonte und im Vierungsgewölbe von S. Vitale, in letzterem mit Einfügung von „Schildereien von fliegenden, gehenden, kriechenden Tieren und jeglicher Art Pflanzen“, wie solche Füllungen der Brief des heiligen Nilus nennt, die Maximianskathedra und Mschatta sie ausgiebig vorführen. In irgendeiner Art werden die „enigmata hominum animaliumque et quadrupedum“ der Ursiana diesen verschiedenen dekorativen Schemen entnommen gewesen sein. Dazu kamen wohl auch Stuckverzierungen, wie sie Nilus erwähnt, und sie vor allem im Baptisterium der Orthodoxen in einer Folge von Tabernakeln vorkommen, die in ihrer eigenartigen Form an gewisse Bildungen im Kodex des Rabbula erinnern und schon Jahrhunderte früher in dem ebenfalls syrisch angehauchten Kalender des Filocalus beobachtet werden können.¹ Es ist jedenfalls von Bedeutung, festzustellen, daß in der ältesten Kirche von Ravenna nicht die Konkordanz des Alten und Neuen Testaments gegeben war, woraus sich vielleicht erklärt, warum diese sich auch später dort nicht durchsetzte. Ravenna behielt den Charakter der von Syrien herüberwandernden dekorativen Frühzeit, auch Byzanz hat daran nichts zu ändern vermocht, so sehr es auch in S. Giovanni Evangelista bereits zur Zeit der Galla Placidia seine höfisch auf zeitgenössische Verherrlichung losgehende Richtung durchzusetzen suchte.² Die ravenatische Kunst teilt mit der der Lombardei und Galliens die Eigentümlichkeit, daß es reiner als Rom und Byzanz die hellenistisch-christliche Art des vorderen Orients, wie sie im 4. und 5. Jh. herrschend war, bewahrte. Dahin gehört in erster Linie das Fernbleiben von aller historisch gerichteten Illustration, der schöne Zug zu rein dekorativer Ausstattung und die Verwendung der Landschaft. Ein Apsismosaik wie das von S. Apollinare in Classe ist anderwärts im 6. Jh. nicht

¹ Vgl. über die Stucktechnik MhKw. I (*Das orientalische Italien*) und VIII (1915) S. 351f. (*Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung*).

² Vgl. über die verlorenen Mosaiken dieser Kirche nach Agnellus Testi Rasponi in den *Atti e memorie della R. deputazione di storia patria nelle provincie di Romagna* XXVII, S. 340 ff.

mehr möglich. Ferner wollte man in dem guten Hirten über dem Eingange des sog. Mausoleums der Galla Placidia in der ganzen imperatorenhaften Haltung eine Umsetzung ins Byzantinische sehen; in Wirklichkeit ist auch hier vollständig der alte hellenistische Hirtentypus gewahrt. Man vergleiche diesen guten Hirten nur mit dem sitzenden Hirten rechts in der Hirtenszene unter dem Sposalizio von Moses und Sephora in S. Maria Maggiore in Rom¹: die Haltung ist genau die gleiche, nur hat der Hirt in Ravenna die Purpurtunika und statt des Stabes das Kreuz, dazu den Nimbus bekommen.

Bei der Behandlung der ravennatischen Kunst sollte nie übersehen werden, daß es sich nicht so sehr darum handelt, darin die hellenistischen Züge nachzuweisen und es ihr hoch anzurechnen, wenn sie noch Raum darstellt, Illusion anstrebt oder impressionistisch arbeitet. Darin liegt nicht das Neue und Bahnbrechende der Gattung. Das sind lediglich Atavismen der vorausgehenden Zeit. Worauf es vielmehr ankommt, ist, zu zeigen, wie trotz dieser Nachwirkungen einer auf das Sehen der Natur und ihrer farbigen Erscheinung gerichteten Kunst sich doch die neue orientalische Tendenz einer von der Natur völlig abgewandten, rein auf dekorative und bedeutungsvolle Wirkung losgehenden Kunst durchsetzt und an Stelle der Modellierung in Licht und Schatten die neuen sinnlich farbigen Werte treten. Die bildende Kunst war im 4. und 5. Jh. auf dem besten Wege, in das persische, später islamisch gewordene Fahrwasser einzulenken, und nur das Zurückgreifen auf die Illustration mit den alten hellenistischen Figurenschemen hat die Kunstentwicklung zum Teil in den Bahnen festgehalten, die alle Welt von der Antike her kennt. Die Hauptsache, die persisch-dekorative Richtung, die ursprünglich drauf und dran war, sich völlig durchzusetzen, wird übersehen, weil eben niemand diese orientalische Kunst vor ihrer Einwirkung auf Christentum und Islam kennt. Wir müssen sie heute mühselig rekonstruieren, wie ich das anläß-

¹ Photographische Abbildung bei Toesca, *Storia dell' arte italiana* I, S. 177.

lich der Mschattafassade, der Entdeckung der Fresken von Kuseir Amra aus der ersten Hälfte des 8. Jh.¹ und bei Auffindung einer Jagddarstellung zwischen Palmettenkandelabern in einer armenischen Stickerei aus der Bukowina getan habe.² Es zeigt sich, daß der Islam und vorübergehend auch der Bildersturm darauf zurückgegriffen haben, diese ganze in Persien wurzelnde, von Syrien übernommene Kunstrichtung bis jetzt aber, zuletzt leider auch von Wulff, übersehen wurde.

Die christliche Kunst wird in dem Augenblick, in dem sie zur Schöpfung wirkungsvoller Innenräume übergeht, die Erbin der großen Entwicklung auf dem Gebiete der Raumkunst, die sich in hellenistischer Zeit abspielt und deren Rückschlag auf das Privathaus einer kleinen Stadt wir im ersten Jahrhundert n. Chr. in Pompeji kennen lernen. Es handelt sich dabei immer um die Verkleidung von Mauern, die an sich nicht geeignet sind, künstlerische Wirkungen auszulösen, also nicht um Bauten in Stein oder in sonst einem Material, das an sich wirkungsvoll ist, sondern in der Hauptsache um Ziegelbauten. In der Zeit um Christi Geburt spielt das Gewölbe in dieser Entwicklung noch keine Rolle. Auch als Apollodoros von Damaskus den Gewölbebau in großem Stile nach Rom bringt, bleibt es noch bei den dekorativen Schemen, wie sie auch in Baalbek üblich waren. Ein Vergleich der Ausstattung des tonnengewölbten Venus- und Romatempels mit Baalbek belegt das unzweifelhaft. Inzwischen aber muß schon vor dem 4. Jh. mit dem Vordringen des Gewölbebaues die Förderung aufgetreten sein, die gekrümmten Flächen der Decken in einer der Marmorinkrustation der Wände entsprechenden Weise in unvergänglichem Material farbig auszustatten. Die Versuche, die man im Umgeange von S. Costanza in Rom und in Casaranello auf italienischem Boden vor sich sieht, übertragen einfach Art und Muster der Pavimente auf das Gewölbe. Daraus erklärt sich der weiße Grund. Doch

¹ *Zeitschrift für bildende Kunst* XVIII, S. 214 ff.

² *Werke der Volkskunst* (Wien 1914) I, S. 12 ff.

kommen schon in den sechs Mustern des Umganges von S. Costanza typisch syro-persische Motive vor.¹

Die eigentliche Entwicklung aber muß im Stammlande der Verkleidungsarchitektur, Persien, und — bei der raschen Entwicklung des Ziegelbaues in den hellenistischen Metropolen, wobei gewiß östliche Einflüsse stark mitspielten, — in diesen vor sich gegangen sein. Die Mannigfaltigkeit der Dekorationstypen ist, wie ich andeutete, sehr groß. Meister scheiden zu wollen, wie es Kurth für den aus der altdeutschen Kunst herkommenden Kunsthistoriker ja ganz anregend getan hat, ist in Ravenna nicht zulässig, weil die Kunst von Ravenna durchaus als Ableger von Antiochia und seiner Hinterländer zu fassen ist und in jener Zeit von schöpferischen Meistern überhaupt kaum die Rede sein kann, solange es sich um Verwendung der alten Dekorationstypen des vorderen Orients handelt und um Mosaiken im besonderen. Die großen Meister in Konstantinopel: Eulalios, der große Chenaros und der berühmte Chartoularis, „die Fürsten der Maler“, werden kaum neue dekorative Schemen geschaffen, sondern die Zyklen historischer und dogmatischer Art in Byzanz eingeführt haben. Ravenna ist im wesentlichen noch vor der Herrschaft dieser Richtung entstanden.

In allem zeigt sich dort das Nebeneinander von zeitlich und örtlich sehr verschiedenen dekorativen Typen, durchsetzt von Darstellungen der Ausbreitung der Lehre, wie sie von Antiochia aus propagiert wurde, daneben der alten Tiersymbolik vor allem durch Lämmer, einer Art, die wohl auf ein schafzuchttreibendes Volk wie die Juden zurückzuführen ist. Ich habe die einfachen Streumuster ganz beiseite gelassen, die von der Seidenstoff-Fabrikation übernommen scheinen und sich im Anschluß an den blauen, ursprünglich wohl durch die Darstellung des Himmels beliebt gewordenen Mosaikgrund, farbig durch gelb ergänzt, weiter bildeten. Ihre Hauptwendung nahm die ganze Entwicklung, als mit der Einführung des Goldgrundes der Glanz als neue tonige Qualität in die Entwicklung eintrat, wie ich glaube, anfangs lediglich durch

¹ Vgl. *Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen* XXIV, S. 151.

das wachsende Prunkbedürfnis herbeigeführt. Aus den hergebracht dekorativen Werten werden dann allmählich Bedeutungswerte. Die byzantinische Kunst hat davon ausgiebig Gebrauch zu machen gewußt. Die Fenster werden kleiner und die mystische Wirkung des Kircheninnern immer mehr gesteigert. Die Zeiten der schönen Kunstblüte von Ravenna, wo noch S. Vitale z. B. die Sinne gefangen nimmt durch einen nach dem Pfauengefieder abgestimmten Farbenakkord, waren damit schöpferisch vorüber.