

Die Einführung des Stückes scheint die Erklärung für die Beifügung zu geben. Der Übersetzer des Evagrius oder ein Späterer sah sich durch die Erwähnung des Irenaeus durch Evagrius veranlaßt, die Irenaeusstelle selbst im Wortlaut beizufügen. Da das Stück im *Cod. Ven.* nicht in die Evagriusschriften selbst verarbeitet, sondern ihnen angehängt ist, gewinnt die oben ausgesprochene Vermutung sehr große Wahrscheinlichkeit.

Schwierige Fragen knüpfen sich an Fragment 7, 10, 11. Schon in ihrer Zusammenstellung geben sie manche Rätsel auf. Diese verhältnismäßig umfangreichen Auszüge stellen sich als mosaikartige Zusammensetzungen aus verschiedenen Büchern und Zusammenhängen dar. Manchmal ist der Text bis zur Sinnlosigkeit entstellt. Dennoch läßt sich trotz dieser Entstellungen und mancher Einschübe die Herkunft aus der armenischen Übersetzung erkennen. In der Annahme von Zusätzen besonders dogmatischer Art möchte ich noch weiter als J. gehen. Besonders verwickelt gestaltet sich die Würdigung der Aufschriften des 10. und 11. Fragments. Die Zuweisung von 10 an eine Irenaeusschrift gegen S(a)tornin, von 11 an eine solche gegen Kolarbos, die J. nicht einfachhin abweisen möchte, scheint von solchen Schwierigkeiten gedrückt, daß ich hier nicht einzustimmen vermag. Nähere Begründung und einen Lösungsversuch habe ich an anderer Stelle zu geben versucht. Vielleicht vermögen neue Funde mehr Licht in das Dunkel zu bringen.

Die Erörterungen über die von Irenaeus abhängigen Schriften führen zur Gewißheit, daß der armenische Irenaeus spätestens Ende des 6. Jahrh.s vollendet war. Die hingebende Arbeit in der Durchforschung der einschlägigen geschichtlichen und theologischen Verhältnisse hat uns mit einem wertvollen Beitrag zur Geschichte des armenischen Monophysitismus beschenkt, für den wir dem Verfasser um so dankbarer sind, je schwieriger der Stoff zu sammeln und je geringer die Zahl der Arbeiter ist.

A. MERK S. J.

Prof. Dr. Oskar Wulff, Kustos am Kaiser-Friedrich-Museum, Privatdozent an der Universität in Berlin, *Altchristliche und byzantinische Kunst. II. Die byzantinische Kunst von der ersten Blüte bis zu ihrem Ausgang.* — Berlin-Neubabelsberg. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. (S. 361—632).

Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage.*

Dritter Band. Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters. Mit 343 Abbildungen im Text, 8 Tafeln in Farbendruck und 58 Tafeln in Tonätzung und Holzschnitt. — Leipzig und Wien (Bibliographisches Institut) 1918. — XVIII, 574 S.

Zwei kunstgeschichtliche Gesamtdarstellungen, denen der Freund des christlichen Ostens mit nicht geringem Interesse gegenübertreten wird, beide zweifellos von hervorragendem Verdienste und doch beide nicht so unbedingt befriedigend, als man es wünschen möchte!

I. O. Wulff führt die Fortsetzung seiner in dieser Zeitschrift N.S. V S. 163—175 besprochenen Behandlung der altchristlichen als eine

solche der „byzantinischen“, nicht allgemein der christlich-orientalischen Kunst ein. Das muß unter dem Gesichtspunkt einer einheitlichen auf den ganzen christlichen Osten gerichteten Forschung grundsätzlich bedauert werden. Es kann zur Entschuldigung allerdings etwa darauf hingewiesen werden, daß gewisse Erscheinungen des Kunstlebens im nichtgriechischen christlichen Orient wie der Tonnengewölbebau mesopotamischer Kirchen (S. 217f.), die koptischen Kirchen Alt-Kairo und der nitrischen Wüste (S. 226), die koptische Zierplastik (S. 270f.), die syrische Buchmalerei (S. 292f.) oder die koptische Wirkerei (S. 359) eine beiläufige Verfolgung bis in das frühe Mittelalter herab schon im ersten Teile des Gesamtwerkes erfahren hatten. Doch beweist die Tatsache, daß in diesem der ganze malerische Schmuck späterer syrischer, koptischer und armenischer Hss. glatt unter den Tisch fällt, wie wenig jene Andeutungen — denn von mehr kann doch kaum die Rede sein — genügen. Andererseits muß zugegeben werden, daß die mehr stilistisch als geographisch zu empfindende Bezeichnung es erleichterte, Offenbarungen östlichen Kunstwillens auf abendländischem Boden wie S. Vitale in Ravenna (S. 369ff.), die byzantinischen Kirchen Unteritaliens und Siziliens (S. 491), S. Lorenzo in Mailand (S. 394ff.), die ravennatischen Mosaiken der justinianischen Epoche (S. 421—430), Mosaik und Wandmalerei Roms im frühen Mittelalter (S. 541—544, 547—550) und die Mosaiken von San Marco in Venedig, Torcello, Palermo, Cefalù und Monreale (S. 570—576) in die Darstellung einzubeziehen. Die Grenzlinie zwischen „altchristlicher“ und „byzantinischer“ Kunst wird von W. mit dem Regierungsantritt Justinians gezogen, was dann nach einleitenden Ausführungen über „Grundlagen und Entwicklungsgang der byzantinischen Kunst“ (S. 361 bis 366) wenigstens für Baukunst und Malerei zu einer Scheidung zwischen altbyzantinischer und der byzantinischen Kunst des Mittelalters und der Neuzeit führt, wobei naturgemäß rund die Zeit des Bilderstreites als Anfang der späteren Epoche erscheint. Daß innerhalb dieser keine weitere Periodenteilung auch äußerlich durchgeführt wurde, mag man wieder grundsätzlich beklagen, weil eine solche noch schärfer, als dies freilich der Text unstreitig tut, das Irrtümliche der in weiten Kreisen noch immer herrschenden Vorstellung von einer entwicklungslosen Stagnation des „Byzantinischen“ hätte hervortreten lassen.

Von den beiden der Architektur und dem architektonischen Ziergliede gewidmeten Kapiteln II und IV würdigt das „Die Blüte der altbyzantinischen Baukunst und dekorativen Plastik“ behandelnde erstere (S. 367—414) zunächst, mit dem gewaltigen Auftakt der Hagia Sophia einsetzend, „Die Vollendung des altbyzantinischen Kuppelbaues“ (S. 367 bis 396), worauf „Der basilikale Bautypus“ (S. 396—403), „Die Denkmäler der weltlichen Baukunst“ (S. 403—407) und „Die dekorative

Plastik im Dienste der Baukunst“ (S. 408—414) zur Sprache kommen. Der andere führt, „Die byzantinische Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit“ anlangend, zuerst „Die Entwicklung der kirchlichen Bautypen“ (S. 450—498) vor, um ergänzend „Die kirchlichen und weltlichen Nutzbauten (S. 498—504) und „Die plastische Dekoration“ (505—510) zu behandeln. Die eingehende Sorgfalt und lichtvolle Klarheit, mit welcher alle wichtigeren Einzelbauwerke besprochen werden, sind dankend anzuerkennen. Der Standpunkt der Darstellung enthüllt aber mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit den wahren und tieferen Grund, der für die Einführung des Begriffes Byzantinisch in die Titelgebung entscheidend war. W. sieht mit schroffster Einseitigkeit die gesamte Entwicklung von Konstantinopel aus. In der byzantinischen Hauptstadt läßt er immer wieder die Schöpfungsbauten entstehen, deren Typ dann in weitem Umkreis übernommen wird. Daß er (S. 479 ff.) angeblich „byzantinisierende Kirchen Armeniens und der Kaukasusländer“ nicht ausschließlich auf die Nachahmung hauptstädtischer Vorbilder zurückführt, sondern „aus einer Kreuzung des byzantinischen und armenischen Baustils“ entstanden sein läßt, will schon ziemlich viel an Zugeständnis bedeuten.

Ich kann mich dieser alles beherrschenden Anschauung nicht anschließen, ebensowenig aber hier in den Versuch ihrer näheren Widerlegung eintreten, was heute nur an der Hand von Strzygowskis neuem großem Armenienwerke sich tun ließe. Denn einmal möchte ich hier dessen eigener eingehender Würdigung nicht vorgreifen, die Rücksicht auf den beschränkten Raum leider dem nächsten Jahrgang dieser Zeitschrift vorzubehalten nötigt. Dann wäre es auch ungerecht von W., der Jahre vor dem Erscheinen des Armenienwerkes schrieb, eine Stellungnahme schon im Sinne desselben zu verlangen. Ich möchte nicht ohne weiteres auf die Hoffnung verzichten, daß er unter dem Eindruck des von Strzygowski vorgeführten Materials doch in manchem selbst schon anderer Meinung geworden ist. Immerhin darf wohl auf den einen oder den anderen methodologischen Fehler, der bei solcher Hochwertung von Byzanz unterläuft, der Finger gelegt werden. So fehlt (S. 394 f.) für die Annahme eines sich gleichmäßig in Mailand und Armenien geltend machenden byzantinischen Einflusses das schlechthin Unerläßliche, nämlich der Nachweis einer Existenz gleichartiger Bauten auf dem byzantinischen Boden selbst. Wie hier für den eigenartigen Typus von S. Lorenzo, so müssen (S. 461) für das Achtstützensystem von Hosios Lukas und (S. 481) für die Art der Kathedralen von Mokwi und Kiew, um Konstantinopel als Ausstrahlungszentrum zu retten, spurlos untergegangene Schöpfungsbauten beliebig angenommen werden. Nicht minder bedenklich ist es, wenn (S. 479) der „reinste byzantinische Stil“ ihres Mosaikschmuckes genügt, um den byzantinischen Ursprung des Bautyps der Kiewer Kathedrale zu erhärten oder (S. 481) aus dem einen, erst dem 13. Jahrhundert angehörenden Beispiel der Panagia Muchliotissa in Konstantinopel bezüglich der Tetrakonchos geschlossen wird, daß die „byzantinische Baukunst diesen Typus seit altchristlicher Zeit mit der armenisch-kaukasischen gemein haben“ „dürfte“. Mit solchen Argumenten mag schließlich alles zu beweisen sein. — Im einzelnen bedeutet es gegenüber seiner *Koimesiskirche* S. 91 ff. geäußerten Anschauung doch wohl eine gewisse Annäherung an meinen dagegen III S. 229 ff. dieser Zeitschrift eingenommenen Standpunkt, wenn W. (S. 382 f.)

„für die byzantinische Architekturentwicklung“ weder die Hagia Sophia, noch die Apostelkirche in Konstantinopel „allgemein maßgeblich“ geworden sein läßt, als Ausgangspunkt derselben vielmehr die Hagia Irene bezeichnet, für welche „die basilikale Plangestaltung des vorjustinianischen Baues“ „anscheinend noch mehr vorbildlich geblieben“ wäre als für die Hagia Sophia. Aber wenn (S. 385) folgerichtig der „halbbasilikale Bautypus“ der Hagia Sophia in Saloniki usw. „zweifelloos in genetischer Folge aus der Kuppelbasilika“ hervorgegangen sein soll, so wird doch daran festgehalten, daß er „seine Vollendung erst in Anlehnung an das Vorbild“ der konstantinopolitanischen Sophia gefunden habe. Ich vermag meinerseits auch heute noch, mit Lethaby-Swainson und Strzygowski in dieser nur die großartigste Weiterbildung des schon vor ihr gewonnenen Bagedankens der halbbasilikalen Anlage zu erkennen. Diese selbst ist für mich, wie sie in Saloniki und in dem späteren Baue der Panagia Diakonissa des Maurikios (= Kalender Djami) vorliegt, bereits eine Vermählung des kreuzförmigen Bagedankens mit dem basilikalischen, deren geradlinige Weiterentwicklung dann eine Anlage wie die Kirche von Dere-Ahsy in Lykien darstellt. Ich halte deshalb auch Strzygowski's genauere Bezeichnung des Typus als Kreuzkuppelbasilika für besser als das allgemeine Reden von einem halbbasilikalen Bauschema. Nicht zu folgen vermag ich auch, wenn (S. 396) die unangenehme Erscheinung der Sophienkirche in Sofia „ungeachtet der gegenteiligen Auffassung“ Filows (N. S. IV S. 164—168 dieser Zeitschrift) mit A. Partitsch „als ein im hohen Mittelalter unter abendländischem Einfluß entstandener Bau“ beiseite geschoben wird. Als ein drolliges Mißverständnis ist es schließlich zu berichtigen, wenn (S. 400) in Jerusalem die im Nordosten der Grabeskirche sich öffnenden „sieben sogenannten ‚Bogen der Madonna‘“ in die Aksamoschee verlegt erscheinen und im Zusammenhang damit auch für die justinianische *ἀγία Μαρία ἡ Νέα*, bezw. deren „Propyläenhof“ ein nie bezeugter „Neubau des Modestos nach der Perserverwüstung“ vorausgesetzt wird.

Die byzantinische Voreingenommenheit W.s bezüglich der Architektur ist um so auffälliger, weil ihr eine entsprechende Haltung bezüglich der Malerei so wenig entspricht, daß seine Darstellung hier den Panbyzantinisten nicht weniger mißfallen dürfte als den Verfechtern Roms. Von den beiden einschlägigen Kapiteln III und V behandelt das eine (S. 415—449) ohne weitere Gliederung „Die Vollendung des Monumentalstils der altbyzantinischen Malerei“, das andere (S. 511 bis 604) „Die byzantinische Malerei des Mittelalters und der Neuzeit“ so, daß in sachlicher Anordnung der Reihe nach „Die mittelbyzantinische Ikonenmalerei“ (S. 511—515), „Die mittelbyzantinische Miniaturmalerei“ (S. 515—541), „Der Monumentalstil und die Mosaikmalerei“ (S. 541—600) und die Anwendung von „Malerei und Zeichnung im Dienst des Kunstgewerbes“ (S. 600—604) zur Erörterung gelangt. Die Gründlichkeit liebevollen Eingehens auf die Einzelmonumente ist auch hier rühmend anzuerkennen. Der zu denselben eingenommene Standpunkt ist, wie gesagt, ein solcher, der allen vernünftigen Ansprüchen nicht nur des Orients überhaupt, sondern auch, wenn nicht des gleichzeitigen außerbyzantinischen, so doch des vorbyzantinischen Orients vollauf gerecht wird. Insbesondere die in den liturgiegeschichtlichen Verhältnissen ihr Seitenstück findende Bedeutung der frühchristlichen syrisch-palästinensischen Bildkunst als grundlegender Unterschicht der

byzantinischen könnte kaum nachdrücklicher immer wieder hervorgehoben werden. Nur glaube ich, daß gerade hier der Begriff des Frühchristlichen zeitlich weiter gefaßt werden müßte, als es durch W. geschieht. Schon der angedeutete Vergleich mit der liturgiegeschichtlichen Entwicklung kommt stark in diesem Sinne in Betracht. Diejenigen, welche in der Liturgie an der älteren Kanones- und Triodien-dichtung die unmittelbarste palästinensische Unterschicht des Byzantinischen geschaffen haben, Johannes von Damaskos, Kosmas der Hagiopoliite und Andreas von Kreta gehören bereits dem 8. Jahrh. an, und soweit wird man auch mit einer für die byzantinische bedeutsam gewordenen syro-palästinensischen Kunstentwicklung herabgehen müssen. Erst die Sphäre des Theodoros Studites, aus der die mönchische Psalterillustration und die jüngere Schicht der Kanones- und Triodien-poesie hervorging, hat das wirklich Byzantinische in Kunst und Liturgie geschaffen, neben dem ein selbständiges Erbe des in jenem weiteren Wortsinne frühchristlichen Syrien-Palästina nur mehr im sprachlich nichtgriechischen, konfessionell nichtorthodoxen Teil des christlichen Orients fortlebt.

Was das Verhältnis des Orients zum Abendland anlangt, mag zur Charakterisierung des W.schen Standpunktes das hier ja umstrittenste Problem der römischen Dinge herausgegriffen werden. „Daß Byzanz seit dem 6. Jahrhundert in der altchristlichen Kunst die Führung übernimmt, ist“ ihm (S. 442 f.) mit ganz besonderer Deutlichkeit „in Rom zu spüren“ und wird (S. 443 ff.) an den seit dem 5. Jh. in den Katakomben entstandenen Malereien und an den römischen Kirchenmosaiken des 7. Jhs. des Näheren dargetan. Scharf wird (S. 541 f.) die kunstgeschichtliche Bedeutung der „bilderfreundliche Stellungnahme“ der Päpste in der Zeit des Bilderstreits und ihrer vielfach griechischen Abstammung hervorgehoben. Das „halb gräzisierte Kirchenleben“ Roms, das sich aus diesen Verhältnissen ergab, läßt W. seinen (nicht: „Ihren“!) „künstlerischen Niederschlag“ „vor allem in S. Maria Antiqua hinterlassen,“ „von der Hand eines Griechen“ mindestens mit höchster Wahrscheinlichkeit dort speziell „die schöne Kreuzigung“ im linken Nebenraume des Presbyteriums entstanden sein, das erhaltene Fragment der Magieranbetung (S. 543) für die unveränderte Fortdauer des byzantinischen Einflusses in den Mosaiken Johannes' VII. sprechen. Er betont (S. 547) das enge „Verhältnis“ des gewiß richtig „in die erste Folgezeit“ des Bilderstreits angesetzten Kuppelmosaiks der Hagia Sophia in Saloniki „zu den römischen Mosaiken derselben Jahrzehnte“, daß die Zenokapelle in S. Prassede „unverkennbar neue Einwirkungen der byzantinischen Kunst auf Rom verrät,“ und (S. 549) daß hier „auch die gleichzeitigen Fresken die Fortdauer des byzantinischen Einflusses“ bekunden. „Erst mit dem 10. Jahrhundert gewinnt“ für ihn „abendländisches Kunstwollen“ das Übergewicht. Doch nur „von dem unaufhaltsamen Verfall“ scheint ihm (S. 550) in dieser Übergangszeit „die stärkere Beteiligung einheimischer Kräfte in der Wandmalerei die Hauptursache“ zu „sein“. Noch später sollen (S. 584) an dem „neutestamentlichen Bilderzyklus im Schiff von S. Saba“ „griechische Künstler gearbeitet haben“ müssen.

Die frühchristlichen bezw. syrischen Vorlagen byzantinischer Bildkunst betreffend sehe ich mit Befriedigung W. im einzelnen vielfach von mir selbst vertretene Anschauungen übernehmen oder seinerseits solche vertreten, denen ich mich rück-

haltlos anschließen kann. So wird (S. 438 f.) meine Zurückführung der Mosaiken aus dem Herrenleben in S. Apollinare Nuovo auf palästinensische Vorbilder ebenso wie mein Nachweis ihres Zusammenhangs mit syrischer Evangelienperikopenordnung adoptiert. Ein Gleiches geschieht (S. 520 f.) mit der Beurteilung, die durch mich den Miniaturen des griechischen Psalters Ἁγίου Τάφου 53 in Jerusalem und durch Strzygowski der serbischen Psalterillustration zuteil wurde. Auch den (S. 520) von Birt übernommenen Gedanken, daß die Psalterillustration des *Paris. Gr. 139* „vielleicht letzten Endes von einer altchristlichen Bilderrolle abhängt“, hatte ich gleichfalls schon N. S. II S. 188 dieser Zeitschrift mir zu eigen gemacht. Betreffs des Basileiosmenologions wird (S. 528 f.) angenommen, daß seine „Künstler nach Vorlagen arbeiteten“, die „entweder altchristliche Miniaturen waren“ oder, was gewiß mit Recht für wahrscheinlicher gehalten wird, „einer mittelalterlichen Redaktion“ aus der Blütezeit des pseudoklassischen Stils solcher gleichkamen, „in der noch manche Züge besser verstanden waren. Daß „die Kirche des heiligen Antonius“ „vollkommen einer syrischen Basilika“ „gleicht“, gibt auch hier einen Fingerzeig für die geographische Einordnung der frühchristlichen Quelle. In der byzantinischen Oktateuchillustration werden (S. 531) die Berührungen mit Wiener Genesis und Josuarolle und „in den Schöpfungsszenen und in der Illustration des Leviticus“ „Anklänge an die Typographie des Kosmas“ vermerkt, nach denen „ein alexandrinischer Pentateuch oder eine Weltchronik könnte benutzt sein“. Wenn „der aus dem antiken Autorenbilde entstandene“ Typus „des sitzenden Evangelisten“ eine stärker sich geltend machende Bedeutung der Evangelistensymbole beobachten läßt, so soll dabei (S. 532 f.) „orientalischer oder abendländischer Einfluß mitspielen“, während „der Typus des stehenden Evangelisten“ wenigstens in gewissen Exemplaren mit Bestimmtheit „auf ein Prototyp der syrischen Buchmalerei“ zurückgeführt wird. „Eine palästinensische Redaktion“ wird (S. 534) als die offensichtliche „ikonographische Grundlage“ des Petersburger Evangeliums Nr. XXI bezeichnet, und bezüglich der eigentümlichen kleinfigurigen Evangelienillustration des *Paris Gr. 74, Laur. VI, 43* und einer Hs. in S. Giorgio dei Greci in Venedig wagt W. mindestens „die Vermutung kaum abzuweisen, daß“ ihr „eine altchristliche syrische Randillustration des Evangeliums zugrunde liegt“. Als „wahrscheinlich aus einer Weiterbildung einer altchristlichen Redaktion entstanden“ wird (S. 537) der Bildschmuck des Akathistos behandelt. „Abkunft von dem syrischen Madonnentypus der altchristlichen Kunst“ wird (S. 545) bei der Gottesmutter im Gewölbemosaik der Koimesiskirche von Nikaia erkannt und (S. 550) als Vorbild des Himmelfahrtsbildes in S. Clemente zu Rom „dieselbe syrische Komposition“ angesprochen, „die im Kuppelmosaik der Sophia in Saloniki in ein dekoratives Schema aufgelöst erscheint.“ „Eine verwilderte altchristliche Tradition syrischen Kunststils“ sieht W. (S. 583) in den Gemälden der kleinasiatischen Höhlenkirchen „dem byzantinischen Einfluß voraus“ gehen, ohne zu übersehen, „wie auch die wiederholt als Dekoration verwandten Kanonesarkaden einen Anschluß an orientalische Miniaturenhandschriften, Bilder und Inschriften aber auch manche Anregung durch die Dichtungen des Ephraim Syrus verraten.“ Daß er daneben das Wirken derselben „Kunstströmung“, „welche den Ausklang des altchristlichen syrischen Freskenstils bildet“, in der Pantokratorhöhle des Latmos nicht unerwähnt läßt, ist selbstverständlich. Das Gleiche gilt, wenngleich sie „tiefere Spuren“ nicht „hinterlassen haben“ sollen, (S. 534) von den „Einwirkungen von Syrien und Armenien her“, die „in Ägypten“ „die einheimische koptische Kunstweise in der Wandmalerei selbst unter der Herrschaft des Islam noch“ „erfährt“. Mitunter läge noch eine gewisse Ergänzung der Gedanken W.s nahe. Wenn beispielsweise (S. 525) in der Gregorillustration des *Paris. Gr. 510* „ein reichhaltiger Auszug aus einer fast unbekanntem altchristlichen Evangelien- oder einer ganzen

Bibelillustration“ „und zwar einer alexandrinischen“ erkannt und dann wieder (S. 533 f.) Abhängigkeit von syrisch-palästinensischen Bildkompositionen“ angenommen wird, so ist das ein scheinbarer Widerspruch, der nicht vollständig durch die Vermutung beseitigt wird, daß die „Unterschiede“ der letzteren „von den alexandrinischen“ „schon im Altertum“ „nur geringe gewesen“ seien. Alles erklärt sich dagegen, wenn man das von W. richtig unterstellte Zwischenglied einer „altchristlichen Handschrift“ vom Typ der „Bilderevangelien, in denen die Ereignisse zusammenfassend dem Text vorangestellt werden,“ in Syrien, eine letzten Endes aber sicher zugrunde liegende Bilderrolle in Ägypten entstanden sein läßt. Und wenn (S. 553) das Apsismosaik der Panagia Angeloktistos „nach einem altchristlichen Vorbilde, das sich damals noch auf Cypern erhalten hatte, möglicherweise einer alexandrinischen Arbeit“, „durchgeführt sein soll“, so weist nach der ägyptischen Richtung nicht nur die „altertümliche Namensbeischrift“: ἡ ἄγλα Μαρία, sondern ebenso sehr die Bedeutung, welche die ikonographische Gruppe der Gottesmutter mit dem göttlichen Kinde zwischen Michaël und Gabriël in der koptischen Kunst bewahrt hat. Ich erinnere an das N. S. V. S. 287 dieser Zeitschrift Gesagte. Eine Lücke bedeutet es, daß (S. 533) neben ihrer Darstellung auf Ganzseiten nicht auch auf die so bezeichnende Verbindung von vier ausgewählten Festbildern mit dem Titelschmuck der Evangelien verwiesen wird. Zu dem (S. 532) richtig „aus altchristlicher Quelle“ hergeleiteten Typ des Evangelisten mit inspirierender Frauengestalt sei auf meinen Aufsatz MhKw. VIII S. 111—123 verwiesen, wo das Problem bis in seine antike Wurzel verfolgt wird.

Überhaupt fehlt es naturgemäß an Gelegenheit zu einzelnen Ausstellungen auch W.s Behandlung der byzantinischen Malerei gegenüber nicht. Vor allem wird er nach der Wendung, welche die Enlaliasfrage durch Beis genommen hat, es wohl wieder bedauern (S. 435 f., bezw. 449), zu vorschnell die von mir N.S. I S. 354 ff. dieser Zeitschrift und von ihm selbst BZ. XVIII S. 537 ff. gemachten Vorbehalte bezüglich der Mosaiken der Apostelkirche in Konstantinopel preisgegeben und nicht nur den „Darstellungsgehalt“ derselben, sondern auch ihre „Entstehungszeit“ als durch Heisenberg „völlig aufgeklärt“ behandelt zu haben, obschon er gewisse „Bedenken“ empfand, die „manche Einzelheiten besonders in der deklamatorisch gehaltenen Beschreibung des Rhodiens“ „erwecken“. Spuren einer etwas schnellen Arbeit sind auch in anderen Fällen zu beobachten. So bin ich in der merkwürdigen Lage, mehrfach von W., wo er auf mir aufbaut, abrücken zu müssen, weil er entweder über das Maß dessen, was ich behauptet bezw. bewiesen hatte, sich nicht klar wurde, möglicherweise auch sich dessen nicht mehr richtig erinnerte, oder meine Thesen in einer Weise unberechtigt weiterausbaut, bei der ich nicht mehr mitgehen kann.

In derartigem Mißverständnis des BZ. XX S. 192 ff. von mir Gesagten wird (S. 438) von einem tatsächlich in der Eleonakirche „von Palästinapilgern gesehenen“ „Gegenbeispiel“ zur Scheidung der Böcke und Lämmer in S. Apollinare Nuovo gesprochen. Nicht geradezu von einem „Überbleibsel“, sondern nur von einer Nachwirkung „einer rein historischen Randillustration zu den Oden“ dürfte (S. 520) bezüglich der beiden Hss. Ἀγίου Τάφου 55, Ἀγίου Σταυροῦ 88 die Rede sein, da in denselben Bilder auf dem Rande nicht mehr stehen. Aus demselben Grunde geht es zu weit, wenn (S. 533)

der bildliche Praxapostolos-Schmuck von Ἁγίου Τάφου 37 und 47 als „eine Art Randillustration“ bezeichnet wird. Ja, in einem Falle handelt es sich hier sogar umgekehrt um ein typisches Beispiel einer Ausstattung mit Ganzseitenbildern. Verwahren muß ich mich ferner gegen die Behauptung (S. 538), die „Vorlage“ der Illustration des Jakobos von Kokkinobaphos scheine „ein illustriertes nestorianisches Marienleben gewesen zu sein“; ein nestorianischer Text war lediglich das Hilfsmittel, an dessen Hand ich IV. S. 187—190 dieser Zeitschrift zeigte, daß jene Vorlage überhaupt der syrischen Kunst angehört haben dürfte, weil die bildliche Darstellung sich in Einzelzügen mit literarischer Überlieferung in syrischer Sprache deckte. Das altchristlich-palästinensische „Apsismosaik“, auf das ich ebenda 145—149 einen weitverbreiteten Bildtyp des Pfingstwunders zurückgeführt habe, wird einmal (S. 573) richtig in die „Zionkirche“, ein andermal (S. 563) — man weiß nicht, in welche — „Ölbergkirche“ (Eleona oder Himmelfahrtkirche?) verlegt; auch daß aus jenem Mosaik in Grottaferrata „das Symbol des göttlichen Thrones in altertümlicher Ausgestaltung mit dem noch erhaltenen Lamm übernommen sei“, ist grundfalsch; der im palästinensischen Prototyp als Sitz der Geistestaube über den Häuptern der Aposteln schwebend vorauszusetzende Gottesthron ist vielmehr unsinnig leer zwischen sie herabgedrückt und dadurch ebenso unsinnig mit dem aus dem Zentrum eines Lämmerfrieses stammenden Christus-Lamm in Berührung geraten und die ganze Stelle unmittelbar, wie sie heute vorliegt, das Werk einer ganz jungen Restaurierung. Das alles habe ich a. a. O. S. 132—140, 149 sehr eingehend ausgeführt. — Eine recht unglückliche Hand bekundet W. auch wiederum mehrfach, wenn er das streng kunstwissenschaftliche Gebiet verläßt, um das theologische zu berühren. Die — ich weiß nicht: soll ich sagen — Albernheit oder Ungezogenheit, daß man (S. 430) wieder einmal von der „Vergöttlichung Marias“ und (S. 432) von „ihrer göttlichen Würde“ lesen muß, ist das Stärkste, aber nicht das einzige Starke in dieser Richtung. Als „unbefleckte Empfängnis“ (S. 517) zu bezeichnen, was aller theologisch sich auskennenden Welt die jungfräuliche Empfängnis oder die Jungfrauengeburt ist, gehört in dieselbe Richtung. Daß ich „mit Recht an der eucharistischen Grundbedeutung des“ Abel, Melchisedek, Abrahams Opfer und die Bewirtung der drei Männer umfassenden „Bildschmuckes von S. Vitale festgehalten“ hätte, wird (S. 449) einerseits ausdrücklich zugegeben, andererseits werden dann aber doch wieder „Beziehungen desselben zu den arianischen Wirren“ als „nachgewiesen“ bezeichnet, und, um die Verwirrung der Begriffe vollzumachen, werden (S. 424) die dargestellten Sujets hier wie (S. 441) in der zusammengezogenen Wiederholung von S. Apollinare in Classe noch „als alttestamentliche Vorläufer des Opfertodes Christi“ gewertet, was doch bei Melchisedek und φιλοξενία Abrahams glatt unmöglich ist. Und doch handelt es sich, abgesehen von der letzteren, um die einfache Verbildlichung der Kanonworte: „*sicut accepta habere dignatus es munera pueri tui iusti Abel et sacrificium patriarchae nostri Abrahae et, quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedec.*“ Die Mahlszene der φιλοξενία aber ergänzt die drei Typen des Opfercharakters der Eucharistie als solcher ihres Mahlcharakters und ist nach dem Grundsatz, daß das Bild immer aus dem Orte seiner Anbringung heraus verstanden sein will, in gleichem Sinne auch „im Bema“ der kleinasiatischen Höhlenkirchen zu deuten, wo durch sie (S. 583) vielmehr „die Dreieinigkeit“ „veranschaulicht“ werden soll. Das Gras wachsen hören bedeutet es, wenn (S. 428) im Mosaik von S. Michele in Affricisco eine „bewußte Gleichsetzung des Sohnes und des Vaters, ein Lieblingsgedanke der griechischen Theologie“, „dadurch zum Ausdruck“ kommen soll, „daß das antike Jünglingsideal“ „hier einen viel strengeren und erhabeneren Ausdruck angenommen hat als in S. Vitale“. Wäre es überhaupt um jenen die Byzantiner zu Monarchianern des 3. Jhs. umstempelnden „Lieblingsgedanken“ mehr als ein modernes Phantom, so könnte

natürlich weit eher auf den Text des vom Herrn gehaltenen geöffneten Buches: „*Qui vidit me, videt et Patrem*“ usw. verwiesen werden. Auch daß Christus „als Pantokrator“ in der *Néa Basileios' I.* „die unerschaffene, Monarchie Vater, Sohn und heiligen Geist“ „verkörpert“ habe, wird (S. 530) durch die Berufung auf Theodoros Studites keineswegs bewiesen; vielmehr drückt der Pantokratortyp wohl in erster Linie den Gedanken von der Erhöhung auch der menschlichen Natur Christi zur Herrschaft über das Universum aus. Als „die Textworte der Karfreitagsvesper“ werden (S. 518) die in einer Perikope derselben vorkommenden Schriftworte I. Kor. 1. 23 ebenso wenig korrekt bezeichnet, als es angeht (S. 555) die stets eine literarische Betätigung voraussetzende Bezeichnung als Kirchenvater auf den hl. Nikolaos auszudehnen oder (S. 589) das Wortspiel der aus griechischem Kirchenliede stammenden Muttergottesbezeichnung: *ἡ χώρα τοῦ ἀχώρητου* durch: „Das Land des Raumlosen“ wiederzugeben, da *ἀχώρητος* durchaus und ausschließlich die Unfaßbarkeit, Unbegreiflichkeit des göttlichen Wesens ausdrückt. Und welche tiefgründige Weisheit birgt sich vollends (S. 545) darin, daß „die Grundlehre der Kampfzeit“ des Bilderstreits „das Inkarnationsdogma in seiner Beziehung zur Trinitätsvorstellung“ gewesen sein soll!

Doch bleiben alles dies — wenn auch noch so unliebsame — Einzelheiten ohne grundsätzliche Bedeutung. Eine solche messe ich nur einem Gegensatze bei, in dem ich mich zu W.s Einstellung der Festbilder-Mosaiken von Hosios Lukas und Nea Moni (S. 556 ff.; 562 ff.) in die ikonographische Entwicklungsgeschichte fühle. Er würde zum Austrage kommen, wenn es mir je vergönnt sein sollte, mein seit bald anderthalb Jahrzehnten geplantes Buch über das nun wohl bald im Besitze des British Museum auftauchende illustrierte evangelische Perikopenbuch Markuskloster Nr. 6 (Jerusalem) noch herauszubringen. Hier mag er, da die Sache zu weit führen würde, auf sich beruhen. Bedauern muß ich dagegen schließlich, daß das „Die byzantinische Bilderei des Mittelalters“ behandelnde VI. Kapitel (S. 605—616) mit seinen beiden Unterabteilungen über „Die Reliefplastik in Stein“ (S. 605—610) und „Die Elfenbeinschnitzerei und die übrige Kleinplastik“ (S. 610—616) entschieden etwas zu knapp und dürftig ausgefallen ist. Ich notiere beispielshalber, daß (S. 615) zu den „Steatitreliefs“ keine der bedeutsamen Festbildertafeln dieser Technik angeführt wird, obwohl W. die jetzt in Berlin befindliche doch so nahe gelegen hätte, und daß von der eigenartigen Holzplastik gewisser Segenskreuze mit kleinfigurigen Darstellungen aus dem Leben Jesu, auf die ich RQs. XIX S. 209 einmal hinwies, mit keiner Silbe geredet wird. Es sind das zwei Beispiele von Lücken. Sie ließen sich beliebig vermehren.

Die Illustration ist reich und im allgemeinen trefflich ausgewählt, teilweise sehr gut, teilweise aber auch merklich geringwertiger als im ersten Teile, was sich aus der Kriegszeit erklärt. Umfangreiche Register (S. 617—629) beziehen sich auf beide Teile. Daß sie bei Stichproben doch nicht immer bieten, was man sucht, muß als in dem ungeheuern Stoffreichtum des Werkes begründet mit Milde beurteilt werden.

2. Neben das W.'sche Werk treten als eine gedrängtere, aber durch reichere periodische Gliederung des Stoffes und die wenigstens grundsätzlich gleichmäßige Berücksichtigung des ganzen christlichen Orients sich sogar vorteilhaft unterscheidende Behandlung desselben Gegenstandes die einschlägigen Teile im dritten Bande der Neubearbeitung von K. Woermanns allgemeiner Kunstgeschichte, deren zwei erste Bände N. S. VI S. 169—179 dieser Zeitschrift angezeigt wurden. Von seinen vier Büchern behandelt das erste (S. 8—84) „die Kunst des christlichen Altertums“, wobei dessen Grenze bis an den Anfang des 8. Jahrhs. herabgerückt, dann aber naturgemäß die konstantinische Epoche als Scheide zweier Perioden angesetzt und für jede derselben die Baukunst (S. 5—10, bzw. 21—52), Malerei (S. 10—17 bzw. 52—71) und Bildnerei (S. 17—21 bzw. 71—84) besprochen wird. Ein der Kunst des christlichen Ostens gewidmeter Abschnitt steht in dem „die christliche Kunst des frühen Mittelalters vom 8.—11. Jahrhundert“, bzw. „die christliche Kunst des hohen Mittelalters“ behandelnden zweiten und dritten Buche jeweils führend an der Spitze. Das erstmal (S. 85—100) schließt mit einer gesonderten Würdigung auch der byzantinischen Baukunst (S. 85—90), Malerei (S. 90—98) und Bildnerei (S. 98ff.) des Zeitraumes eine kurze Besprechung seiner armenischen und georgischen Kunst (S. 100ff.) sich zu einem Gesamtüberblick über „die Kunst des christlichen Ostens um 700—1050“ zusammen. Das zweitemal (S. 163—173) faßt ein solcher über „die zweite Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst und ihre Ausläufer im Osten“ in rein geographischer Gliederung die Kunst des byzantinischen Reiches (S. 163—168), Rußlands (S. 168—172) und des armenisch-georgischen Kreises (S. 172ff.) ins Auge, um zu Anfang des nächsten über „die Kunst Italiens im hohen Mittelalter“ handelnden Abschnitts durch Ausführungen über „die byzantinische und byzantinisierende Kunst Venedigs und Unteritaliens“ (S. 174—187) ergänzt zu werden. Im vierten Buche, das „die Kunst des späteren Mittelalters von der Mitte des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts“ zum Gegenstand hat, wird dagegen entsprechend dem nunmehr unleugbaren Übergewicht des abendländischen Kunstwillens erst an letzter Stelle „die christliche Kunst des späteren Mittelalters im Osten“ (S. 509—523) besprochen. Einem Blick auf „die spätbyzantinische Kunst von 1250—1400“ (S. 508—516), „die russische Kunst der Mongolenzeit“ (S. 516—519) und „die mittelalterliche Kunst an der mittleren und unteren Donau“ (S. 519ff.) folgend, bringt hier ein solcher auf das Eindringen der Gotik in die östlichen Mittelmeerländer (S. 521ff.) den illustrativ glänzend ausgestatteten Band zum Abschluß. Nimmt man hinzu, daß dieser im reichsten Maße die Gelegenheit nützt, auch bei der Behandlung der abendländischen Kunstentwicklung des Mittelalters auf deren

Zusammenhang mit dem Osten einzugehen, so ergibt sich, welchen Anspruch er auf eine Beachtung vom Standpunkte christlich-orientalischer Forschung aus besitzt.

Man dürfte schon auf Grund der beiden ersten Bände des neubearbeiteten Werkes bestimmt damit rechnen, daß W. in der Frage nach dem Primat des Orients oder des Okzidents in der Entwicklung der christlichen Kunst durchaus zu Gunsten des ersteren Stellung nehmen werde, und sieht sich in dieser Erwartung keineswegs getäuscht. Eine Reihe allgemeiner Äußerungen lauten mit programmatischer Klarheit und Schärfe. Wenn es (S. 84) auch — gewiß mit gutem Recht — als „unwahrscheinlich“ bezeichnet wird, „daß Rom, die geistige Welthauptstadt der neuen Religion, an der Gestaltung des Inhalts der christlichen Kunst gar keinen Anteil gehabt haben sollte“, so wird es doch zugleich aufs entschiedenste als „unrichtig“ abgelehnt, „aus dem Umstande, daß sich in Rom unter dem seit bald zweitausend Jahren kaum unterbrochenen Schutze der geistlichen Weltmacht am meisten Überreste der altchristlichen Kunst erhalten haben, die Folgerung zu ziehen, daß Rom auch der Ausgangspunkt und Hauptsitz der künstlerischen Bewegung jener Tage gewesen sei.“ „Rom und Konstantinopel“ werden (S. 50) als „Teilgebiete des hellenistisch-christlichen Kulturreiches“ eingeführt, „das nach den Tagen Konstantins des Großen die Mittelmeerküste umzog“, wobei „Ägypten, Syrien und Kleinasien“ „für die Entwicklungsgeschichte“ speziell „der christlichen Baukunst ebensoviel, ja ursprünglich mehr beigetragen“ haben sollen als die beiden Kapitalen und „Strzygowski auch recht“ habe, „wenn er der unmittelbaren Einwirkung der hellenistischen Küsten des Ostens auf die Hofkunst Konstantinopels, der nie völlig hellenisierten Hinterländer Antiochiens und Alexandriens aber, die die Ursitze des Mönchtums waren, auf die Klosterkunst des Abendlandes ein entscheidendes Gewicht bei der Neubildung der Bauformen beimißt.“ Aber auch für andere Gebiete gilt es W. (S. 21) als „gewiß“, „daß die Besonderheiten“ der „althyzantinischen Kunst in Alexandria, in Syrien und in Kleinasien, in manchen Beziehungen auch im fernerem, besonders im sassanidischen Osten vorgebildet waren“, und mindestens als „wahrscheinlich“, „daß der vorderasiatische und afrikanische Osten seine neue, erst in diesem ‚spätantiken‘ Zeitraum entwickelte Formensprache dem Abendlande oft genug mit Übersprung Konstantinopels zugeführt habe.“ Er ist sich (S. 42f.) voll bewußt, daß „während im neuen Rom am Goldenen Horn morgen- und abendländischer Kunstsinn einander schöpferisch befruchteten“, „die baugeschichtliche Entwicklung im alten Rom am Tiber während der ganzen Zeit vom 4. bis zum 8. Jahrhundert und darüber um so weniger Neues“ „zeitigte“, „als die Säulen und Zierbalken der römischen Basiliken nach wie vor von der Plünderung heidnischer Bauten herzurühren pflegten“. Er läßt (S. 85) „in der Bau- und Verzierungskunst“ des frühen Mittelalters „die Umbildung im orientalischen Sinne, die vom kleinasiatischen, syrischen und ägyptischen Hinterland ausgegangen war, sich in Byzanz unter möglichster Schonung der hellenistischen Grundlage“ „bereits vollzogen“ haben, „während sie im Abendlande, das die östliche Strömung teils über Konstantinopel, teils über Ravenna und Mailand, teils aber auch“ „geradewegs über Marseille empfing, noch im Flusse begriffen war“, und wenn es ihm „unmöglich“ scheint, „die hellenistische Überlieferung, soweit sie über Rom kam, bei dieser Entwicklung ganz auszuschalten“, so sind ihm doch im wesentlichen (S. 204; 263) „die Formen der romanischen Kunst“ „im fernsten christlichen Osten“, „in Syrien und Kleinasien vorgebildet.“ „Konstantinopel war“, so urteilt er (S. 86), nicht nur auch in der Zeit des Bilderstreits „unzweifelhaft die mächtigste, reichste und üppigste europäische Stadt“. Nicht nur „erlebten“ hier unter der makedonischen Kaiserdynastie „alle Künste“ „eine glänzende Wiedergeburt“,

welche „die erste Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst“ „an Formverständnis, Farbenpracht und technischen Kenntnissen der Kunst aller anderen Länder Europas überlegen“ zeigt. Nicht nur steht „die römische Kunst während der 300 Jahre des frühen Mittelalters“ „im wesentlichen noch im Banne der byzantinischen“ (S. 102). Selbst „die Kunst der komnenischen Kaiserzeit“ „stand ihrem wirklichen Können und Verständnis nach immer noch auf einer höheren Stufe als die gleichzeitige abendländische Kunst“ und „war dementsprechend“ „doch immer noch die führende Kunst Europas“ (S. 168), so daß es mehr als begreiflich ist, wenn „weite Strecken Italiens“ „in künstlerischer Beziehung offensichtlich während“ des „ganzen“ hohen Mittelalters „in stärkster Abhängigkeit vom christlichen Osten bleiben“ (S. 174). Bei solchen Anschauungen kann selbstverständlich (S. 333) dann auch nicht übersehen werden, wie sehr „das Abendland besonders zu Anfang des 13. Jahrhunderts mit Werken der byzantinischen Kleinkunst überschwemmt wurde“, denen „häufig jene Einzelheiten abgesehen“ wurden, „für die man keine anderen, jedenfalls keine besseren Vorbilder hatte.“

Auch im einzelnen bekundet sich immer wieder die Anerkennung der Ergebnisse der nach dem Osten eingestellten Forschung. So wird (S. 8) die „östlich-griechische Gestaltung der unterirdischen Friedhöfe von Malta, Sizilien und Unteritalien“ hervorgehoben, (S. 12) „antiochenischem Einfluß“ zugeschrieben, daß im 3. Jahrh. „der geschichtliche Inhalt der Bibelbilder ihren sinnbildlichen Charakter zurückdrängt“ und entsprechend mit Bestimmtheit (S. 19) ausgesprochen, daß „in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts“ „auch in der Sarkophagbildnerei die alexandrinische durch die kleinasiatisch-antiochenische Richtung mit ihrem erweiterten Kreise bildlicher Darstellungen, mit ihrem höheren Relief und ihrer schärferen Charakterzeichnung abgelöst“ wurde. „Die christliche Basilika“ ist für W. (S. 22) „im Osten früher ausgebildet worden als in Rom.“ Die „abendländische Basilika“ hatte dort ihre „von Anfang an reicher gegliederten kleinasiatischen und syrischen Schwestern“, nach deren „Vorbild“ „der mittelalterliche Kirchenbau“ „die“ von ihm „umgewandelte“ „auch für den äußeren Anblick zu einem mächtigen organischen Ganzen“ gestalten konnte (S. 24). „Daß der Bau“ des Theoderichgrabes „als solcher keine germanischen, sondern nur orientalische Vorbilder hatte, bedarf“ (S. 26) „keines Beweises.“ Mit nicht geringerer Entscheidung wird (S. 28) betont, daß in S. Lorenzo fuori und S. Agnese in Rom „sich eine Reihe östlicher Besonderheiten geltend“ macht, und (S. 46) Rivoira gegenüber, daß S. Vitale in Ravenna „eine orientalische Kirche auf italischem Boden“ „ist und bleibt“, wie auch das Altersverhältnis zur Sergios- und Bakchos-Kirche in Konstantinopel beurteilt werden mag. In den Domen von Torcello, Parenzo, Grado wird „östlicher Einfluß“ (S. 47) „unverkennbar“ gefunden, und „daß der Aufbau“ von S. Lorenzo in Mailand „nur aus östlichen Vorbildern heraus verstanden werden kann, liegt“ geradezu „auf der Hand.“ Armenien wird in diesem Zusammenhang nicht ausdrücklich genannt, aber (S. 35) allgemein zugestanden, daß es „sich früh selbsttätig an der Entwicklung der kirchlichen Zentralbauten beteiligt zu haben“ wenigstens „scheint“, und auch für spätere Zeit soll (S. 173) „an der Selbständigkeit der armenischen gegenüber der byzantinischen Baukunst“ mindestens „im allgemeinen mit Strzygowski festzuhalten“ sein. Man darf derartigen Wendungen gegenüber, die man etwas weniger vorsichtig gehalten sehen möchte, wiederum nicht vergessen, daß sie noch ohne Kenntnis des großen Armenien-Werkes formuliert wurden. In Toskana sollen sich (S. 126) „die Anklänge des Grundrisses“ des Domes in Pisa „an den von Kalat Siman in Syrien“ „aus den Handelsbeziehungen der reichen Seestadt mit dem Osten“ „erklären.“ Saint Front zu Périgueux wird (S. 217) als „eine Fünfkuppelkirche in Gestalt eines griechischen Kreuzes“ bezeichnet, deren „nahe Verwandtschaft mit östlichen Anlagen“ „zu ein-

leuchtend“ sei, „als daß man hier jeden Zusammenhang leugnen sollte.“ In der südfranzösischen und burgundischen Baukunst des hohen Mittelalters wird (S. 223) „durch unmittelbaren Zustrom aus dem Osten verstärkt, ein klassischer Luftzug von den französischen Mittelmeergestaden“ empfunden. Nicht minder wird (S. 265) erkannt, wie sehr auch „von den Schmuckformen des deutsch-romanischen Baustils“ „viele schon in der ravennatischen, ja in der altsyrischen Kunst“ sich finden. Im Osten selbst sollen (S. 51) „die verschiedenen Trichter-, Kessel- und Korbkapitelle“ „wahrscheinlich syrischen Ursprungs“ und (S. 90) „die Felsenkirchen von Kappadozien“ „ihrer ganzen Formensprache nach mit ihren Trompenkuppeln und ihren Hufeisenbögen auf asiatischem Boden gewachsen“ sein, speziell „in manchen Beziehungen an sassanidische Vorbilder anknüpfen.“ „Als wahrscheinlich“ gilt (S. 61) ferner, „daß Byzanz auch seine Mosaikunst dem hellenistischen Osten verdankt.“ Vom Guten Hirten des Mausoleums der Galla Placidia wird (S. 62) gesagt, daß „die ganze römische Mosaikunst“ „keine Gestalt von gleicher Reinheit und Höheit“ besitze, von der römischen Mosaikunst selbst (S. 60), daß sie „in der Folge“ „schlechtlich byzantinisch“ werde, wobei besonders der „echt byzantinischen Haltung“ der Apsismosaiken in S. Venanzio beim lateranensischen Baptisterium gerechte Würdigung zuteil wird. „Der orientalische Charakter aller“ „römischen Gemälde des 7. und 8. Jahrhunderts“ „erscheint“ (S. 55) angesichts der gleichzeitigen griechischen und syrischen Päpste als „selbstverständlich.“ Insbesondere wird (S. 56) hervorgehoben, daß diejenigen von S. Maria Antiqua „fast alle ihre byzantinische Herkunft deutlich zur Schau tragen“ d. h. „aller Wahrscheinlichkeit nach“ „Schöpfungen der ost-römischen Mönche“ sind, „die in Rom ansässig waren.“ „Fast völlig byzantinisch erscheint“ (S. 103) auch noch „eine Reihe der“ erst später hier entstandenen „zahlreichen Heiligenfresken“ und „byzantinisch“ sollen „vor allem die römischen Kirchenmosaiken“ des frühen Mittelalters „wirken.“ „Die süditalienische Basilianerkunst“ wird (S. 105) als „von Griechen ausgeführte echt neugriechische Kunst“ definiert, „die auf italienischen, freilich aber schon in alter Zeit großgriechischen Boden verschlagen wurde.“ An den Fresken von S. Angelo in Formis, betreffs deren „jetzt von keiner Seite mehr gelehnet“ werde, daß sie „unter byzantinischem Einfluß entstanden sind“, wird (S. 182f.) als „byzantinisch“ speziell „die Auffassung der meisten Einzeldarstellungen“, als „byzantinisch angehaucht“ „auch noch die Formensprache der Gestalten und ihrer Bewegungen“ bezeichnet. „Als nach dem Westen vorgeschickte Ausläufer der griechischen Kunst des Mittelalters“ „wollen“ (S. 185) die Mosaiken von Cefalù, Palermo und Monreale „gewürdigt werden.“ Sehr umsichtig wird (S. 190f.) das Byzantinische auch in den römischen Mosaiken des 12. und 13. Jahrh. ans Licht gestellt, als „unverkennbar“ (S. 284) „die byzantinische Richtung“ bezeichnet, „aus der der Stil der romanischen Malerei auch in Deutschland hervorstach“, unter Bezugnahme auf die Fresken der Abteikirche Grottaferrata „vom Ende des 13. Jahrhunderts“ (S. 505) betont, „wie lange sich in Rom der byzantinische Stil behauptet.“ „Ihren Typen und ihrer Farbensprache nach“ werden (S. 408) die „Goldgrund-Madonnen“ „selbst“ „des Cimabue“ als „noch byzantinisch“ eingeschätzt. „In der Geschichte der Bilderhandschriften“ wird (S. 65) „die selbständige Bedeutung, die die östlichen Hauptstädte des Christentums neben Rom und Byzanz, ja auch für Rom und Byzanz gehabt haben“, als besonders greifbar empfunden. Zugegeben wird zumal (S. 520), daß der serbische Psalter der Münchener Staatsbibliothek „auf ein syrisches Original des 6.—8. Jahrhunderts zurückgeht“, bezw. (S. 173) daß „persische Einflüsse in den scharfen Einzelheiten der Blumenzieraten“ armenischer Hss. sich geltend machten. W. verschließt (S. 139) das Auge schon nicht vor den „östlich-hellenistischen Erinnerungen“ der Hss. der Adagruppe, obwohl er vor allem in ihrer Ausführung etwas entschieden Mittelalterliches, ja etwas derb Germanisches“ findet.

Vollends die „drei karolingischen Prachtevangeliën der Schatzkammer zu Wien, des Domschatzes zu Aachen und der königlichen Bibliothek zu Brüssel“, die als Hauptwerke der Palastschule angesprochen zu werden pflegen, glaubt er geradezu „für Werke aus dem Osten herbeigerufener Künstler halten“ zu müssen. Von den Miniaturen des Utrecht-Psalters gilt es ihm (S. 141) als durch „die jüngere Forschung erwiesen“, „daß sie auf östlichem christlich-griechischem Boden gewachsen sind.“ Das Sakramentar Heinrichs II. in der Münchener Staatsbibliothek „ist“ ihm (S. 148) „das“, wenn auch „einzige“, „Denkmal eines offensichtlichen, wahrscheinlich durch Montecassino vermittelten byzantinisch-islamischen Einflusses in der deutschen Kunst des frühen 11. Jahrhunderts.“ Noch in der thüringisch-sächsischen Miniaturenmalerei des 13. Jahrh. erkennt er (S. 289) „den byzantinisch angehauchten Stil.“ „Die Funde, die Vogel zusammengestellt hat“, überzeugen ihn (S. 69) davon, daß die Goldgläser „früher in Alexandrien als in Rom angefertigt worden sind.“ „An der Ausführung“ der „feinen kleinen Kunstwerke“ altchristlicher Elfenbeinplastik „gebühret“ für ihn (S. 84) „dem Abendland“ „nur ein verschwindender Anteil.“ Über den „Ursprung“ des Zellschmelzes urteilt er (S. 96), wieder einmal etwas zurückhaltend, daß „wir“ ihn „vielleicht im parthischen oder sassanidischen Persien zu suchen“ „haben“. Für den bildnerischen Gipsschmuck in S. Maria in Valle in Cividale ist ihm (S. 110) „die syrisch-mesopotamische Herkunft der Gesamtarbeit“ durch Strzygowski „festgestellt“. „Griechisch sind“ seines Erachtens „jedenfalls die ausführenden Hände gewesen.“ Er gedenkt (S. 275) „einiger byzantinischen Anklänge“ selbst in dem „nationaldeutschen Stil“ der sächsischen Bildhauerei „des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts“ und findet (S. 280) in dem Felsenrelief der Extersteine bei Detmold „die Motive“ „zum Teil byzantinischen Elfenbeintafeln entlehnt.“

Man kann es kaum dankbar genug begrüßen, daß eine Publikation, aus der weiteste Kreise ihre Kenntnis von der Geschichte der christlichen Kunst bis zum Einsetzen der Renaissance schöpfen werden, mit solcher Entschiedenheit auf den Boden dessen sich stellt, was Gegner und Zweifler noch immer als die Orienthypothese zu bezeichnen belieben. Wenn ich gleichwohl mit Bedauern aussprechen muß, daß ich eine restlose Befriedigung über W.s dritten Band nicht zu empfinden vermag, so kommen dabei zunächst gewisse Lücken der Darstellung in Betracht. Man kann zwar über die Erwähnung oder Nichterwähnung bestimmter einzelner Monumente immerhin nur bestimmter Kreise mit einer derartigen kunstgeschichtlichen Gesamtdarstellung naturgemäß kaum rechten, wiewohl, um auch nach dieser Seite wenigstens ein Beispiel anzuführen, über ein Werk etwa wie das Elfenbeinpalitto von Salerno immerhin ein Wort fast unbedingt hätte als angebracht erscheinen können. Aber ganz allgemein kommt doch auch bei W. praktisch der nichtgriechische christliche Orient zu wenig zur Geltung. Die koptische Bildkunst ist durch eine bloße Erwähnung der Fresken von Sakkara und Bawit (S. 56) fraglos nicht genügend berücksichtigt. Das über die armenische und georgische Kunst im allgemeinen Gesagte erscheint nicht erst im Lichte des neuen Strzygowski'schen Großwerkes als viel zu dürftig. Fehlt doch vor allem jedes Wort über die altchristliche Kunst Armeniens, obgleich ein Bau

wie die Palastkirche Nerses' III. in Šwarthnotz nicht erst durch jenes bekannt wird. Daß die mittelalterliche Kunstübung der Syrer vollständig unberührt bleibt, erscheint neben derartigem fast als selbstverständlich. Noch bedauerlicher ist sodann jedoch, daß gerade gegenüber den sich mit dem christlichen Osten beschäftigenden Ausführungen W.s besonders stark neben Ergänzungen auch direkte Richtigstellungen möglich und notwendig sind. Die folgende nicht auf Vollständigkeit Anspruch erhebende Liste mag die Berechtigung dieses Urteils erweisen.

Daß in der Sepulkralkunst als Orans auch nur „erst in nachkonstantinischer Zeit“, wie S. 12 angenommen wird, „die Jungfrau Maria oder die Kirche selbst dargestellt“ werde, läßt sich nicht zugeben. — S. 16 wird irrtümlich von einer „Galerie des Flavius“ in S. Domitilla gesprochen. — S. 24f. fehlt bezüglich des Ursprungs der Basilika, wie übrigens durchweg bei der kunstwissenschaftlichen Diskussion dieses Problems, eine Rücksichtnahme auf die im Talmud ausdrücklich bezeugte Tatsache basilikaler Anlage des großen jüdischen Kultbaues in Alexandria, für die hier der Kürze halber auf I. Elbogen, *Der jüd. Gottesdienst in seiner geschichtl. Entwicklung* S. 462 verwiesen sei. — S. 27 läßt W. die Säulen der Geburtskirche in Bethlehem statt des sie schmückenden Kreuzes das „Monogramm Christi“ tragen, spricht die von ihm im Anschluß an Strzygowski noch immer wahllos als konstantinisch angesehenen Zierglieder in der Fassade der Grabeskirche, was natürlich ganz ausgeschlossen ist, als „Reste der alten Rundkirche“ der Ἀνάστασις an, bezeichnet die Himmelfahrtskirche als einen mit der konstantinischen Eleona-Basilika „gleichzeitigen“ Bau, während ihre spätere Stiftung durch die syrische Biographie des Petros Iberos (*ed.* Raabe S. 30. Vgl. Vincent-Abel *Jérusalem* II 382; 394) ausdrücklich bezeugt ist, und redet gar von einer „konstantinischen“ Basilika in Edessa. — S. 29 geht die Bezeichnung des trikonchen Raumes in den Heilbadanlagen der Menasstadt als „Hauptbau“ derselben entschieden zu weit. — S. 30 ist wenn nicht statt „Der es-Surjan“ das gewöhnlich Dêr es-Surjâni, so doch sicher statt des sinnlosen „Der Abjada“ ein Dêr el-Abjad zu lesen. Auch ist die hier „zu den ältesten“ koptischen Kirchen Alt-Kairos gezählte „Georgskirche“ in der Tat ein wesentlich moderner Bau. — S. 31 ist übersehen, daß die Mosaikkarte sich heute nicht mehr in Madeba selbst, sondern im ottomanischen Museum in Konstantinopel befindet, und daß außer ihr Pavimentmosaikreste sich nicht nur in „der dreischiffigen Säul basilika mit angebauter Apsis im Süden der Stadt“, sondern fast in jedem ihrer nicht weniger als zwölf altchristlichen Sakralbauten gefunden haben. — Eine „Neigung sich langhausartig auszudehnen“, wie es S. 33 heißt, bekunden „die Kathedrale zu Bosra und die Georgskirche zu Esra“ durch die Vereinigung des dreigliedrigen Altarraumes mit einem streng zentralen Baukörper noch keineswegs. — S. 34 fehlt der vielleicht doch wichtigste nordmesopotamische Zentralbau der datierbaren Marienkirche von Majafarqîn, während die Kosmaskirche von Djarbekr-Amida zu einer „Koimesiskirche“ geworden ist. — S. 35 ist es mindestens eine stark mißverständliche Ausdrucksweise, wenn es heißt, daß „eigentlichen Kreuzkuppelkirchen“ „zu Kuppelbasiliken werden“, ein Verhältnis der beiden Typen, das entwicklungs-geschichtlich ausgeschlossen ist. — S. 43 wird zu Unrecht von der Ölbergkirche als einer „kuppellosen“ gesprochen, da nur ein Opaion in ihrer Kuppel nach Art des Pantheons bezeugt ist. — S. 47 wird als durch Fußbodenmosaiken berühmt statt des Domes von Aquileia derjenige von Parenzo genannt. — S. 57 ist irrig von einer Mehrzahl von „landkartenartigen Fußbodenmosaiken von Madeba“ die Rede. — Entgegen dem S. 58 Gesagten ist heute durch Wilperts Standwerk über die römischen

Mosaiken und Kirchengemälde S. 298—310 die Darstellung alttestamentlicher Szenen in der „von einem Laubengerüste überspannten Flußlandschaft“ der ehemaligen Kuppelmosaiken von S. Costanza in Rom endgiltig gesichert. — Die S. 63 festgehaltene rohe Scheidung von „Wundergeschichten“ an der Nordseite und „Passionsfolge“ an der Südseite von S. Apollinare Nuovo in Ravenna ist gegenüber dem von mir (*Rassegna Gregoriana* XI Sp. 38—48) erbrachten Nachweis der Illustrierung eines Perikopensystems der Quadragesima und Karwoche nicht mehr angängig. — S. 67 wird das armenische Etschmiadzin-Evangeliar als „das vielgenannte dritte syrische“ bezeichnet, was mindestens ebenso mißverständlich ist, als die Behauptung, daß es „die Reste zweier Evangelienbücher“ „enthält“, während in Wirklichkeit aus zwei solchen stammende Miniaturenblätter syrischen Stils dem armenischen Buche beigegeben sind. — S. 76 wären neben den Menasampullen die Repliken des Grabreliefs des Heiligen in einem von Kaufmann in der Mareotis selbst entdeckten Marmorrelief und an der Markuskathedra zu erwähnen gewesen. — S. 88 steht der Druck- oder Schreibfehler „Myraleion“ für Myrelaion. — S. 90f. ist eine Verwechslung mit der abendländischen Trias von Weihnachten, Ostern und Pfingsten unterlaufen, wenn „an den Kirchenwänden“ des byzantinischen Ostens „die drei großen christlichen Feste“ „durch deren Entstehungsgeschichte (*sic.!*) wiedergegeben werden“ sollen. — Darüber, daß die Rhipsimekirche bei Wagharšapat doch 618 durch Katholikos Komitas erbaut wurde, ist nunmehr gegen S. 100 auf Strzygowski, *Die Baukunst d. Armenier u. Europa* S. 92, 680f. zu verweisen. — Die „abendländischen Rückwirkungen“ auf die Mosaiken der Geburtskirche in Bethlehem sind S. 166 ungeheuer überschätzt, wenn „die ganze Einteilung“ „abendländischen Geist“ atmen soll. — Persische Einflüsse machen sich auf dem Boden der armenischen Miniaturenmalerei nicht erst in einem Evangeliar in S. Lazzaro-Venedig vom J. 1193, sondern sehr stark schon in dem von Strzygowski bekannt gemachten MA XIII 1 der Tübinger Universitätsbibliothek vom J. 1113 (nach Vorlage vom J. 893) geltend. Völlig übersehen ist daneben der starke frühchristlich-syrische Einschlag, wenn „die eigentlichen Bibelbilder“ sich noch im 13.—16. Jahrh. „als Kopien byzantinischer Vorbilder mit geringen örtlichen Zutaten“ „erweisen“ sollen. Das verrät eine verhängnisvolle Ignorierung meines denn auch im „Schriftennachweis“ nicht aufgeführten Aufsatzes über *Eine Gruppe illustrierter armenischer Evangelienbücher des XVII. und XVIII. Jhs. in Jerusalem* MhKw. IV S. 294—260. — S. 522 sind neben dem Zönakulum als Denkmäler der Kreuzfahrer-Gotik in Jerusalem der Kreuzfahrerbau der Grabeskirche mit seinen reichen Schmuckformen und die anstoßenden Reste des Domhofes der Kanoniker des ehemaligen lateinischen Patriarchats unerwähnt geblieben und vom Zönakulum selbst wird mißverständlich, als ob dieselbe noch existierte, als von den „drei Schiffen“ „der Abendmahlskirche“ gesprochen, „die zur Frankenzeit als Zions- oder Marienkirche bezeichnet wurde.“

Handelt es sich da mehrfach um Schönheitsfehler, die sich im Grunde recht leicht hätten vermeiden lassen, so möchte ich doch ja nicht dahin mißverstanden werden, als würde durch alles das wesentlich der hohe Wert des W.'schen dritten Bandes beeinträchtigt. Derselbe ist zweifelsohne das weitaus beste Hilfsmittel, das heute zur Hand genommen werden kann, um sich in tunlichster Kürze über den Stand der Forschung in der die ältere christliche Kunstgeschichte beherrschenden Frage: Orient oder Okzident? zu unterrichten. Dies sei nochmals mit allem Nachdruck anerkannt.

Dr. A. BAUMSTARK.