692

ANDREY PROTITSCH

IKONOGRAPHIE UND BYZANTINISCHE KUNST

EIN BEITRAG ZUM UNTERSUCHUNGS-VERFAHREN DER KUNSTWISSENSCHAFT

ZWEITE AUFLAGE



75 ABBILDUNGEN IM TEXT

SOFIA — STAATSDRUCKEREI — 1942

ΚΗ
ΡΥΜΑΤΟΣ
Ι.Θ.

N
7592
.P7
1942

IKONOGRAPHIE UND BYZANTINISCHE KUNST

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14851



Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

0640004806

Von demselben Verfasser:

Изкуство, театъръ и литература. Студии и критики. София, 1906. Vergriffen.

Fine art in Bulgaria. Supplement to „Bulgaria of To-day". London 1907. Vergriffen.

Архитектоническата форма на Софийската църква Св. София. София, Български Археологически институтъ, 1912. — Vergriffen.

Quide à travers la Bulgarie. Archèologie-Histoire d'art. Sofia 1923. Vergriffen.

L'architecture religieuse bulgare. Sofia 1925. — Vergriffen.

Денационализация и възраждане на българското изкуство презъ турското робство (1393—1879). Text bulgarisch und französisch. — София, 1930. Vergriffen.

Петдесеть години българско изкуство. София, Народенъ Археологически музей, кн. I — 1931, кн. II — 1934, кн. III — подъ печатъ.

1A/9

ANDREY PROTITSCH

IKONOGRAPHIE UND BYZANTINISCHE KUNST

EIN BEITRAG ZUM UNTERSUCHUNGS-VERFAHREN DER KUNSTWISSENSCHAFT

ZWEITE AUFLAGE

75 ABBILDUNGEN IM TEXT

SOFIA
STAATSDRUCKEREI
1942

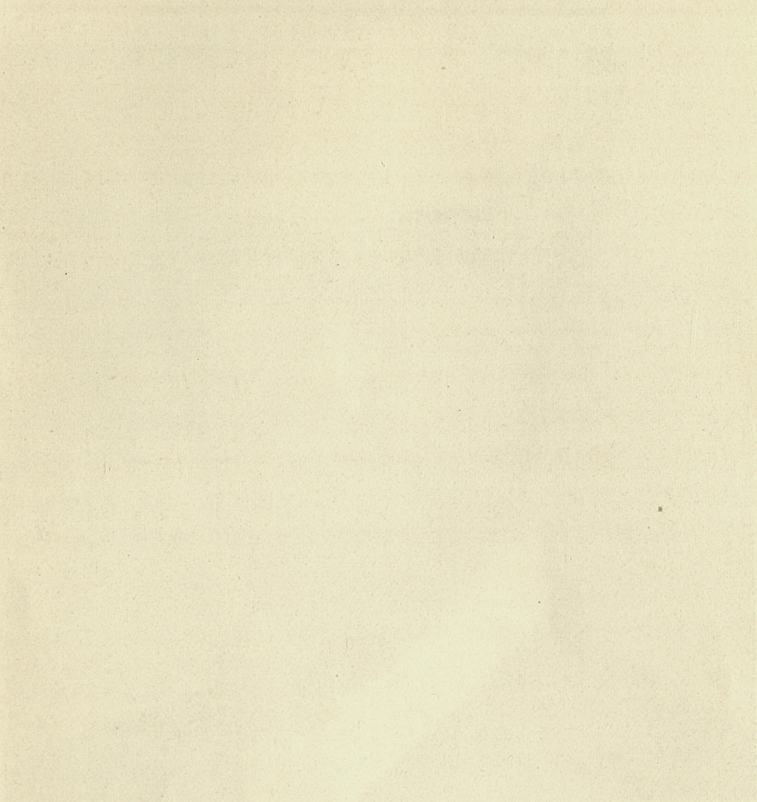
AUGUST SCHMARSOW



ZUM GEDÄCHTNIS

Che a te fia bello
Averti fatta parte per te stesso.

Dante



INHALT

Einführung 1
I. Emile Mâle 2
II. Gabriel Millet 10
III. Charles Diehl 19
IV. Oskar Wulff 28
V. August Schmarsow 32
VI. Henri Focillon. — Die Universalität des Charaktertypus von Johannes dem Täufer 37
Schlussbetrachtung 58

Die unvergleichlich entscheidendere Bedeutung der Ikonographie im Vergleich zu den anderen Hilfsdisziplinen der Kunstwissenschaft, die die Tatsachen der äusseren Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes, einer Gruppe von Kunstdenkmälern oder einer jahrhundertelangen Kunstepoche untersuchen, liegt darin, dass sie an der Schwelle der inneren Entstehungsgeschichte steht.

Das Kunstwollen beginnt nicht in dem Moment, wo der Meister unmittelbar oder durch die Vermittlung eines anderen zu einer ins anschauliche Gefühl zu übersetzenden Idee oder zu einem zu dieser Idee am vollkommensten passenden Modell kommt. Das Kunstwollen beginnt erst in dem Augenblick, wo die künstlerische Idee, überhaupt die inneren Erlebnisse des Meisters, und das ihr entsprechende Modell in gegenseitige Auseinandersetzung treten und durch rein geistige Gestaltung den Stil des neuen Kunstwerkes gebären, das seine individuelle Prägung — in Beziehung auf die materielle Form und den seelischen und geistigen Inhalt — besitzt, selbst, wenn von demselben Meister auch andere, dasselbe Modell umgestaltende Kunstwerke schon hervorgebracht worden sind. So gering die formelle Umschaffung bei manchen byzantinischen Kunstwerken ist, so verschieden ist der Ausdruck bei ein und demselben Charaktertypus, selbst bei Bildnissen in einer Gruppenkomposition. wo fast alle dargestellten Persönlichkeiten nach einem dieser Bildnisse geschaffen sind, wie bei Justinian oder Theodora mit Gefolge in San Vitale zu Ravenna, Ueberall bricht die Individualität des Meisters durch.

Nur auf diesen Gesichtspunkt können sich alle Forschungen stützen, die Probleme von ikonographischer und stilistischer Natur lösen wollen, wie Feststellung von Entnehmungen, Bildung von Schulen, Verwendung von lebendigen und Bildnismodellen, Feststellung von Kunsttraditionen, Wandlung und Verwandlung von Charaktertypen, Unbefriedigung von ein und demselben Charaktertypus trotz seiner Umschaffung — und überhaupt von Feststellung von Tatsachen der äusseren und inneren Entstehungsgeschichte.

Beim Auslegen der gestellten Frage kommen kunstphilosophische Grundideen über die byzantinische und die von ihr beeinflusste mittelalterliche Kunst epochemachender Gelehrte in Betracht — Ikonographen wie Emile Mâle und Gabriel Millet, Kunsthistoriker wie Charles Diehl und Oskar Wulff und Kunstwissenschaftler wie August Schmarsow und Henri Focillon. Im Anschluss und auf Grund dieser zu besprechenden oder nur zu erwähnenden Ideen wird der Versuch gemacht, das Problem von der Universalität des Charaktertypus von Johannes dem Täufer aufzuwerfen und dadurch die Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Weltkunst der katholischen Länder weit über das Mittelalter hinaus hervorzuheben.

I.

Ein jeder, völlig erfüllt von seinem Lebenswerk, das schon vollbracht vor ihm und vor der Mit-und Nachwelt liegt, charakterisiert bewusst oder unbewusst sich selbst: „Ce sont là de ces choses qu'on n'invente pas deux fois“: Mâles drei Bände über die religiöse Kunst Frankreichs während des Mittelalters vom XII. bis XVI. Jahr-



Nach Mâle

Abb. 1. Paris, Bibliothèque Nationale. Apocalypse de Saint Sever. Christus zwischen den vier Tieren. Miniatur. Zwischen 1028 und 1072.

hundert[1] sind wie eine mächtige epische Dichtung des religiös-kirchlichen und schaffensfreudigen Genies seines Vaterlandes. Mâles Konzeption ist aber rein kirchlich: Die Tradition wird der Entwicklung vorgezogen. In Wirklichkeit ist diese mächtiger, da das Kunstwollen des Meisters die einzutretende Entwicklung der Kunst voraussieht und ihr, oft sehr verfrüht, die Bahn bricht und die Tradition entkräftigt. Mâle selbst hat das bewusste Geständnis gemacht: „Je reconnais sans difficulté que l'étude des formes offrirait presque autant d'intérêt que l'étude des idées directrices“, und er

[1] Emile Mâle, L'art religieux du XIII-e siècle en France, Paris 1907. — L'art du XII-e siècle en France, Paris 1924. — L'art de la fin du moyen âge en France, Paris 1922.

verschiebt das Kunstwollen vom Meister auf den die Kunstunternehmungen bestellenden, organisierenden und kontrollierenden Theologen. Trotzdem ist und bleibt Mâle's Lebenstat ein grundlegendes, unersetzliches, die äussere Entstehungsgeschichte der religiösen Kunst des mittelalterlichen Frankreichs erleuchtendes Werk.

Für Mâle ist die mittelalterliche Kunst Frankreichs ein Produkt des theologischen geistigen Lebens und der kirchlich-organisatorischen Tätigkeit, die sie im höchsten Grade bevormundet. Sonst ist Mâle der rein ikonographischen Aufgabe tadellos treu geblieben. Er stellt die Anfänge der religiösen Kunst Frankreichs im XII. Jahrhundert fest, verfolgt ihre Bereicherung durch neuen materiellen Inhalt, durch neue einfachere oder kompliziertere Kunstgattungen, durch religiöse Typen



Nach Focillon

Abb. 2. Moissac, St. Pierre. Christus zwischen den vier Tieren. Tympanon. 1100.

und Kompositionen, entnommen von Byzanz und vom Orient, von Spanien und Italien, oder ganz neu für die national-französischen Heiligen geschaffen, hebt die Abhängigkeit der Ikonographie von den theologischen, literarischen und sozialen Strömungen und Bewegungen, von den religiös-kirchlichen Organisationen, Pilgerschaften und von dem räsonierenden Konzil in Trient (1545—1563) und vor allem — das ist Mâles epochemachende Entdeckung — von dem damaligen Stand des Wissens, das in dem enzyclopädischen Werk Speculum universale (mit seinen vier Spiegeln — der Natur, der Wissenschaft, der Moral und der Geschichte) von Vincent de Beauvais (1190—1264) enthalten ist, von den Mysterienaufführungen,

Begräbniszeremonien, Moden usw.[1] hervor. Die Stilprobleme der Kunstwissenschaft überlassend, prüft er die Kunstwerke nach ihrem materiellen Gehalt und gibt der Ikonographie nur das, was nach seiner Auffassung ihrer Aufgabe, ihr allein angehöre.[2]



Nach Millet

Abb. 3. Mistra, Brontochion. Der mit der Gloria Christi fliegende Engel. Fresko. XIV. Jh.

Als eine besondere Seite der ikonographischen Forschung Mâles ist jener verwegene Mut bei ihm hervorzuheben, der, auf Grund seiner Beherrschung der umfangreichen materiellen und geistigen Kultur des Mittelalters und aller Quellenkunden vor und aus dieser und über diese Epoche, und durch lebenslängliches Bewundern, Betrachten und Studieren ihrer Kunst und der Kunst der früheren und gleichzeitigen fremden Völker, sein Auge für ikonographische Entdeckungen geschärft hat, ohne in jene künstlerische Schaffenskraft eindringen zu dürfen, die allein, ohne jede kirchliche Bevormundung, ein gross aufgefasstes und gross ausgeführtes, urwüchsig-geniales Werk hervorbringt, das

[1] Vgl. Schmarsows Auffassung von der Entstehung der altägyptischen Kunst, von ihrem Intelektualismus und Enzyclopädismus, von dem Ziel dieser Kunst, nur die Versinnlichung des Geisteslebens an sich und nicht irgend eine individuelle Regung zu verfolgen, in Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905, 239 ff. und von seiner aus Achtung vor dem rechten Naturgefühl des Meisters diktierten Verschiebung des Kunstwollens vom Meister auf den Arbeitsgeber — a. O., 279 ff.

Vgl. Max Dvořáks Ansicht (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, 49 ff.): „Nicht um, wie man es in Schnaases Zeit versuchte, künstlerische Erscheinungen in einen ursächlichen Zusammenhang mit der Entstehung neuer wirtschaftlicher, sozialer, religiöser Zustände zu bringen, was ja längst als unfruchtbar erkannt wurde, und auch nicht, um den geistigen Inhalt der mittelalterlichen Kunstwerke etwas aus den Schriften der grossen mittelalterlichen Theologen abzuleiten, deren Einfluss auf die Kunst, wenn er bestanden hat, kaum irgendwie historisch fassbar sein dürfte. Doch was uns den wertvollsten Anhaltspunkt zur richtigen Beurteilung der mittelalterlichen Kunstwerke bieten kann, ihr von allem uns Vertrauten abweichender geistiger Inhalt und die durch ihn bedingte eigentümliche und geschichtlich unendlich wichtige Entwicklung des Verhältnisses zu transzendenten Ideen einerseits, zu den realen Tatsachen und Gütern der Natur und des Lebens anderseits — die wichtigste Quelle der inneren Wandlungen in der mittelalterlichen Kunst — all dies war natürlich nicht auf die Kunst allein beschränkt, sondern allen Zeitströmungen und geschichtlichen Tatsachen gemeinsam, auf die die ihnen zugrunde liegende mittelalterlich, christliche Weltanschauung einen Einfluss ausgeübt hat. So finden wir aber Entwicklungsmomente, die sich im Kleide der bildlichen Darstellung jeder Anknüpfung daran entziehen, was wir gewohnt sind von der Kunst zu fordern, z. B. in der mittelalterlichen Literatur, in den grossen theologischen Kämpfen und Systemen, in wissenschaftlichen Bestrebungen und allgemeinen Bildungselementen des Mittelalters, zum grossen Teile entweder in den Denkmälern selbst unzweideutig ausgedrückt oder durch Forschung auf diesen Gebieten soweit klargelegt, dass die Bedeutung der entsprechenden Analogien in der Kunst kaum noch einem Zweifel unterliegen kann. Nicht der kümmerliche Behelf des Werkstattbetriebes, die Rezeptenbücher, auf die man sich zu berufen pflegt, sind der theoretische Komentar zu der Wiedergeburt einer idealistisch- monumentalen Kunst im Mittelalter und zu dem in ihr beschlossenen neuen Schöpfen aus der Natur, sondern die Werke der grossen mittelalterlichen Denker, für die das Problem der Stellung der Menschen zu gewaltigen geistigen Abstraktionen und die durch sie bedingte Auffassung der Welt der Sinne durch Jahrhunderte der Mittelpunkt der geistigen Interesse gewesen ist".

[2] Alle grossen Kunstepochen sind an die Persönlichkeit eines Künstlers oder führenden Menschen gebunden. Mâle konzentriert für das XII. Jahrhundert alle Verdienste auf Suger (1081—1151), Abbat

keine schreiende Aehnlichkeit mit dem Modell hat und nicht nur Charaktertypen und Komposition, sondern — und vor allem — einen ganz neuen dekorativen Reliefstil festsetzt und durchführt, von dem gar keine Spur in dem Entnommenen zu finden ist. Das bezieht sich auf das Modell „Christus zwischen den vier Tieren und den vierundzwanzig Aeltesten", Miniatur in der Apokalypse von Saint Sever (Abb. 1) und das Tympanon der Kirche Saint Pierre in Moissac (Abb. 2).

Die in den beiden Kunstwerken dargestellte Anfangsszene des Jüngsten Gerichtes ist vom Evangelisten Johannes in seinen Offenbarungen (Kap. IV, 4 u. 6 und Kap. V. 11) beschrieben worden: Christus sitzend, um seinen Thron — einen Regenbogen, die vier Tiere, die vierundzwanzig Aeltesten und die „vieltausend mal tausend Engel".

Der Meister der Miniatur in der Apokalypse von Saint Sever hat für seine Komposition zwei Seiten, die eine Fläche bilden, ausgenützt, indem er etwas über der Mitte der zwei konzentrischen Kreise Christus auf einem Thron sitzend dargestellt hat, mit dem Szepter in der linken Hand, die Rechte — an der Brust, unter dem runden Zeichen des Lammes (das Szepter hat an seinem oberen Ende auch dasselbe Zeichen), die Füsse an den runden Abschnitt der Erde gelehnt. Und das alles, ausgenommen das obere Ende des Nimbus, ist von einem grossen Lichtkreis umgeben. In dem himmlischen Raum zwischen dem Kreise um Christus und dem inneren konzentrischen Kreis sind die vier Tiere und die vierundzwanzig Äeltesten verteilt, und zwar in einer mehr oder weniger rundalschliessenden Ordnung: Die vier Tiere vereinzelt, als ob sie die Ecken eines Rhombus bilden, und die Aeltesten — ein jeder auf einem Thron sitzend und mit je einem Becher und einer Viole in den Händen — zwei in einer horizontalen Linie links von dem Raume, frei geblieben zwischen den menschen- und löwengleichen Tieren,



Nach Petkowitsch

Abb. 4. Markov Monastir bei Skopje. Rahels Weinen um die unschuldig ermordeten Kinder. Fresko. XIV. Jh.

von Saint Denis, später Minister bei Ludwig VII. (Mâle, L'art religieux du XII-e siècle en France, 151 ff. — Auch L'art allemand et l'art français du moyen âge, Paris, 4-e éd., 174 ff.) — Eine Charakteristik von Suger gibt Focillon, Art d'occident, Paris 1938, 150. Focillon beruft sich immer verehrungsvoll auf Mâles Hochschätzung der Verdienste von Suger, fügt aber hinzu, dass sie zur Doktrin Mâles gehört (249 u. a. Anm., auch 164). Focillon sagt auch ausdrücklich: „Il est certain que Suger, en créant un milieu, n'a pas fait jaillir du sol ses collaborateurs, sauf pour l'architecture, qui est ici le résultat d'expériences locales ou voisines, il les a recruté comme Godefroy de Claire, sur des chantiers et dans les ateliers plus ou moins éloignés (s. 164). Mâle aber hält an die Bevormundung der christlichen Kunst Frankreichs fest und schreibt in seinem Buche Art et artistes du moyen âge, Paris 3-e éd. 1928, 211: „Le théologien, qui inspira le portail de Senlis".



Nach Diehl

Abb. 5. Rom, S. Maria in Cosmedin. Anbetung der Weisen. Mosaïk. VIII. Jh.



Nach Diehl

Abb. 6. Saloniki, Sophienkirche. Maria mit dem Kind. Mosaïk. VIII. Jh.

zwei Aelteste, wieder in horizontaler Linie, unter ihnen ein Aeltester neben dem inneren Aeltesten der unteren Reihe, aber etwas tiefer als dieser, und von den anderen neunzehn Aeltesten sind sieben bogenartig in dem linken unteren Teil des inneren konzentrischen Kreises aneinander gereiht, und an der Fortsetzung des inneren konzentrischen Kreises sind rechts, wieder bogenartig und dicht aneinander, zehn Aeltesten und noch zwei vor en zwei vorletzten Aeltesten angebracht. Die Engel, in der Miniatur fünfzehn, sind rechts und links von dem konzentrischen Kreis angeordnet, und zwar sechs, fast vereinzelt, rechts und die anderen neun links dicht aneinander. Tiere, Aelteste und Engel jubeln dem Heiland entgegen. Das ganze Kunstwerk ist eine Illustration in rundgeformter Komposition. Die Typen Christi, der Tiere und der Engel sind in der traditionellen Darstellungsweise der himmlischen Bewohner, die Aeltesten in einer volkstümlichen Auffassung gegeben worden, und zwar in Beziehung sowohl auf ihre Thröne, Becher, Violen und Kleidung, als auch auf ihre Gesichter und Körper. Dieselbe Auffassung hat auch für die Bücher in den Händen oder Tatzen der vier Tiere Geltung.

So gross die Bedeutung von der Feststellung irgendeiner Tatsache ist, die zur äusseren Entstehungsgeschichte gehört (in unserem Falle die Miniatur aus der Apokalypse von Saint Sever als Model für das monumentale Relief im Tympanon der Kirche Saint Pierre zu Moissac), die entscheidende Frage bleibt nur diese, die die innere Entstehungsgeschichte des entnehmenden Kunstwerkes angeht, d. h. was das Kunstwollen des Meisters von Moissac aus der Entnehmung durch rein geistige Umbildung und endgültige Gestaltung geschaffen und in

was für einem Stil er sie von Anfang an aufgefasst und dann wiedergegeben hat.

Der Meister von Moissac hat rein äusserlich alle Gestalten von der Miniatur genommen, nur von den fünfzehn Engeln hat er zwei beibehalten. Ausserdem sind seine zwei Engel in ganzer, fast unverkürzter Figur gegeben. Beibehalten hat der Meister auch Thröne, Bücher, Becher und Violen, und die volkstümliche Auffassung der Aeltesten, die er auch auf Christi Gesicht und Gestalt angewendet hat. Das Allerwichtigste und Genialste ist die rein dekorative, äusserst zusammengedrängte Komposition des Kunstwerkes in Moissac. Dieser dekorative Charakter der ganzen Komposition des monumentalen Reliefs ist dadurch erreicht worden, dass der Meister die zwei Dimensionen — die Länge und Breite — der Fläche sehr stark betont und sie erst dann, sowohl der veränderten Proportionalität, als auch der Symmetrie, Wiederholung und Stilisierung unterworfen hat.

Die vertikale Dimension ist durch die Gestalt Christi, der Engel, der Tiere und der Aeltesten betont worden, die horizontale durch die grosse und viel breitere als hohe Fläche, die von den zusammengedrängten Gestalten des Heilands, der Tiere und der Engel gebildet wird, dann durch die horizontale Aneinanderreihung der Aeltesten — in Gruppen von zwei (ganz oben links



Nach Bettini



Nach Glück

Oben: Abb. 7. Konstantinopel, Sophienkirche. Christus segnend. Mosaïk. IX. Jh.

Unten: Abb. 8. Daphni, Klosterkirche. Christus Pantokrator. Mosaïk. XI. Jh.

und rechts von den Engeln), zu drei (links und rechts von den Füssen der Engel) und die grosse Reihe von vierzehn Aeltesten, die ganz unten an dem horizontalen Rand der Lünette modelliert sind. Die horizontale Richtung ist noch dadurch betont, weil horizontale Modellierungen unter den Füssen Christi, der Engel, der zwei Tiere und aller Aeltesten unterstrichen worden sind.



Nach Diehl

Abb. 9. Konstantinopel, Chorakirche (Kahrie Djami). Übergabe des Purpurus an Maria. Mosaïk XIV. Jh.

Die vertikale Dimension ist auch durch eine Proportionalität betont worden, bei der die Höhe auf Rechnung der Breite der menschlichen Gestalt vergrössert ist. Das ist der Fall bei den Gestalten Christi, der Tiere, der Engel, selbst der Aeltesten, obwohl ihre Gestalten, wegen ihrer sitzenden Stellung, verkürzt sind. Die Symmetrie ist ausnahmslos durchgeführt, ihre vertikale Achse schneidet das Gesicht und die Gestalt Christi in zwei gleiche Teile und geht nach unten bis sie die untere Reihe der Aeltesten in gleiche Teile von je sieben Gestalten sondert. Die Wiederholung ist nicht durchweg durchgeführt worden, weil das von der Symmetrie nicht zugelassen wird. Sie ist nur durch Gestalten der Aeltesten erreicht, die rechts oder links von der Hauptachse sind. — Alles, ausgenommen die Engelgesichter, ist stilisiert, beim Heiland auch der Kopf und besonders der Bart. So majestätisch der Eindruck vom ganzen monumental-dekorativen Relief ist, so ist doch die Auffassung und Wiedergabe des Meisters von Moissac, die sich auch auf den Heiland erstreckt, ganz volkstümlich. Trotzdem die Tiere sehr grausam und die Engel sehr ernst dargestellt sind, sind alle Aeltesten, die die weit überwiegende Mehrzahl ausmachen, und selbst Christus, volkstümlich aufgefasst und wiedergegeben. Christus mit seiner imponierenden irdischen Gestalt und seinem königlichen Gesicht mit regelrecht geschnittenem Bart und sorgfältig gepflegtem Schnurrbart, und die mit Bechern und Violen versehenen Aeltesten machen den Eindruck, als ob wir vor uns die Tafelrunde Karls des Grossen hätten, wo der Herrscher und seine Ritter die himmlische Glückseligkeit mit der irdischen vertauscht haben.



Nach Millet

Abb. 10. Athos, Protaton. Marias Tempelgang. Fresko. XIV. Jh.

Was für Ratschläge hat bei dem Begreifen des sehr einfachen Textes des Evangelisten Johannes, bei der Oekonomie und Komposition der Szene, bei den Entnehmungen und neuen Zutaten, und bei der Umbildung einer farbigen Illustration zum dekorativen Relief irgendeine Obrigkeit, selbst von der Bedeutung eines Sugers [1], dem Meister zu geben und seine schöpferische Tätigkeit vorzuschreiben? Dasselbe gilt auch für die kompliziertesten Kompositionen des Jüngsten Gerichtes wie in Autun, Beaulieu, Chartres, Paris, Reims, Vézelay usw. oder der Entschlafung Marias in Senlis, oder der Kreuzigung in Saint — Gilles usw. Selbst bei den farbigen Glasfenstern ist der Meister allein, aber in keinem Falle die kirchliche Obrigkeit, der, wenn nicht verstandesmässig, so doch intuitiv zu der Entdeckung gekommen, dass unsere Augen so an ihren Bewegungsmuskeln gebunden sind, dass sie viel, unvergleichlich viel leich er von unten nach oben sehen, als umgekehrt, und deshalb beginnt die chronologische Darstellung bei den mehrbildlichen farbigen Glaskompositionen — z. B. der Stammbaum Christi — nicht vom oberen, sondern vom unteren Ende der Glasfensterfläche.

Mâles Geringschätzung der künstlerischen Würde des französischen Meisters wirkt besonders auffallend, wenn man in Betracht zieht, dass derselbe Gelehrte die entgegengesetzte Meinung von den ersten christlichen Meistern — Griechen und Syrer — hat. Diesen gönnt Mâle, sich der Kunstausübung, ohne jede Vormundschaft der Kirche, allein hinzugeben. [2]

[1] Mâle, L'art religieux du XII-e s. en France, Kap. V. 157. — L'art allemand et l'art français du moyen âge, Paris, 2-e éd. 1923, 175 ff.
[2] Mâle, Arts et artistes du moyen âge, 2-e éd. Paris 1928, 6 ff.

II.

„Rien ne sort du néant, les plus grands ont eu des maîtres. Si les Serbes ont reçu, ils ont créé.“ [1] Das ist das Prinzip von Millet, das ihn in seinem ergebnisreichen Leben geleitet hat, welches, wenn nicht ausschliesslich, so doch vorwiegend seinen ikonographischen Werken und dem Sammeln der Materialien für seine eigenen Untersuchungen und für jede neue Forschung der byzantinischen und auch der mittelalterlichen Kunst gewidmet war.[2]

Millet zieht der Auffassung der Ikonographie noch beschränktere Grenzen als Mâle: die von diesem lancierte und verteidigte und auch von Focillon[3] angenommene Idee, dass die Aufführungen der Mysterien in den Kirchen und auf Freiluftbühnen die Entwicklung der Ikonographie der mittelalterlichen Kunst Frankreichs beeinflusst und bereichert haben, nimmt Millet nicht an (für die byzantinische Kunst). Millet gewährt bei der Entstehung eines byzantinischen Kunstwerkes nur den Entnehmungen Zutritt. Der von Millet streng begrenzten Auffassung der Ikonographie entspricht ein Inhalt der Begriffe, der in keiner Uebereinstimmung mit dem Inhalt der Begr ffe der Kunstwissenschaft steht. Wie alle, unterscheidet Millet an einem Kunstwerk zwei allerwesentlichste Seiten; die Form und den Inhalt (le contenu). Aber unter Contenu versteht er, wie die älteren Archäologen und Kunsthistoriker, den materiellen Inhalt — das Sujet, das Motiv, die Idee, das Thema eines Kunstwerkes. Unter Contenu sind aber nur Gefühle, Stimmungen, Leidenschaften, geistige, innere Macht zu verstehen, die der Meister erlebt und denen der Meister



Nach Wulff

Abb. 11. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Der heilige Abt Abraham. Bawit V. Jh.

[1] L'Art et l'Artiste, № special, Paris 1917, 53.

[2] Gabriel Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècles, Paris 1916,—Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910,—Monuments de l'Athos, Paris 1927.— In seinen früher erschienenen Werken über die byzantinische Malerei (Le Monastère de Daphni, Paris 1899 und L'art byzantin in Michels Histoire d'art I, 128—299, und L'art chrétien d'Orient in Michels Histoire d'art III, 927—961) lässt Millet die Ikonographie eine beschränktere Rolle geniessen.

[3] L'Art d'occident, Paris 1938, 296.

durch die entsprechende Form, (Linie und Farbe bei der Malerei), Ausdruck gegeben hat, um auch vom Betrachter genossen zu werden. Die Bereicherung der Ideen, der Sujets usw. haben für die Kunst eine Bedeutung, insoweit von ihnen die Bereicherung des auszudrückenden und zu geniessenden Gefühls abhängt. Für das Geniessen eines Kunstwerkes ist es nicht immer nötig, das zu wissen, was die Idee und die anderen oben erwähnten Bezeichnungen besagen. Wenn alles das, was unter diesen Bezeichnungen verstanden wird, nicht durch die Form in ein Gefühl übersetzt worden ist, haben wir weder Kunstschaffen, noch Kunstgeniessen und deshalb kein Kunstwerk. Die Aussagen von Kirchenvätern und Obrigkeiten haben eine Bedeutung nur für die äussere Entstehungsgeschichte des Kunstwerkes. Für die innere Entstehungsgeschichte haben sie gar keine. Das geniessende Gefühl leitet den unwissenden Christen zur Idee, zum Motiv, Sujet usw., aber nicht umgekehrt. Zuerst kommt das Gefühl, erst dann der Verstand. So haben es sicher auch die Kirchenväter und Kirchenvorsteher verstanden, besonders der Aesthetiker unter ihnen — Thomas von Aquino—der von der künstlerischen Darstellung Klarheit, Vollendung und harmonische Einheit verlangt.[1] Da die materielle Form gleichzeitig Hauptausdrucksmittel des Kunstwollens und Vermittlerin des zu geniessenden Gefühls ist, so ist die Behauptung Millets, dass „La forme est affaire de métier et n'intéresse que le praticien" nur halb richtig. Sie interessiert auch den Geniessenden, besonders bei einer Kunst, der die Kirche auch eine Belehrungsbedeutung auferlegt hat.



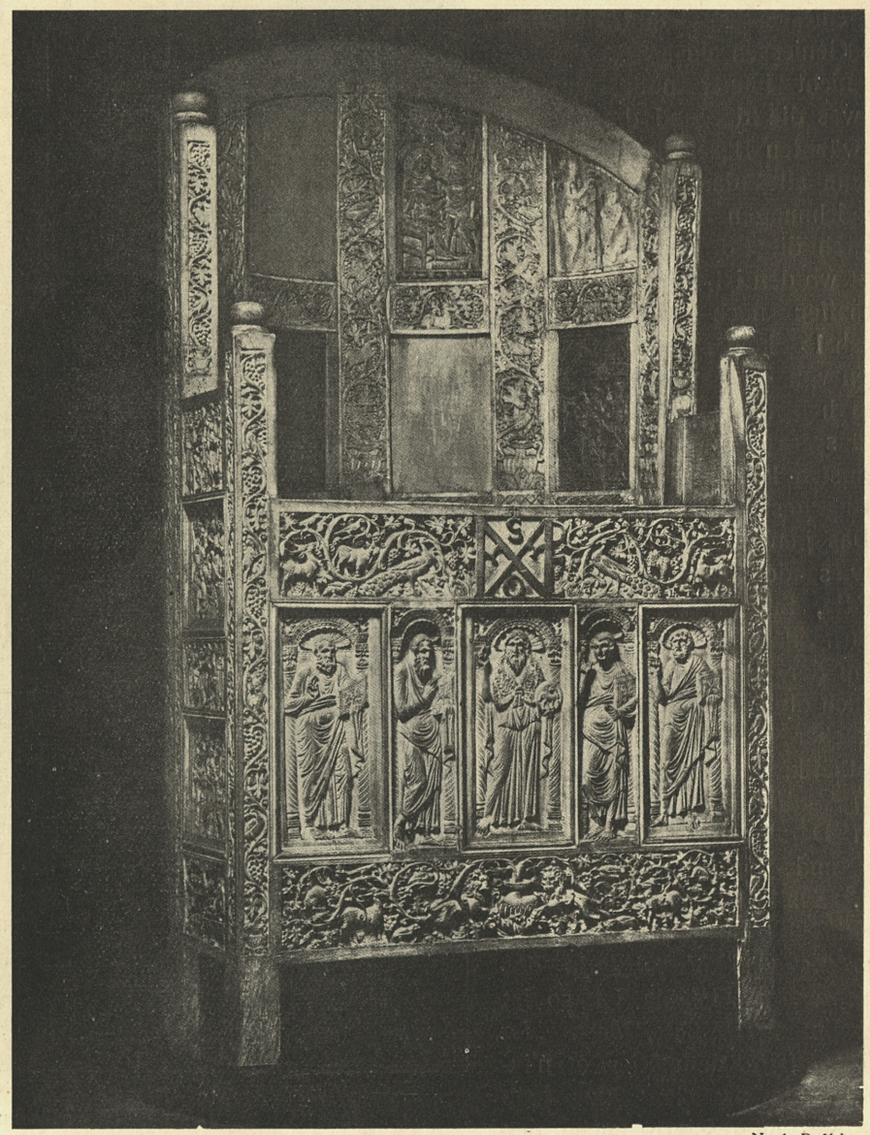
Nach Wulff

Abb. 12. Kiew, Geistliche Akademie. Johannes der Täufer. Ikone aus Sinaï. V.—VI. Jh.

Der Hauptbegriff, an den die ikonographischen Untersuchungen Millets am engsten und am organischsten gebunden sind, ist der Begriff der Komposition:

[1] Dvořák, a. O., 73 ff.

„La composition est affaire de conscience et touche le peuple". Millet versteht wie alle unter Komposition eine solche Anordnung der Personen, der Natur, der Tiere, der leblosen Gegenstände, der Haltungen und Stellungen der Figuren und ihrer Teile,



Nach Bréhier

Abb. 13. Ravenna, Museo Arcivescovile. Johannes der Täufer und die vier Evangelisten. Elfenbeinplatten am Katheder des Erzbischofs Maximian. VI. Jh.

nach welchen der wissende, besonders aber der unwissende Gläubige die religiöse Szene, die Personen, die anderen Wesen, die Gegenstände in ihrer Charakteristik, in ihrer Bedeutung und in ihren wechselseitigen Beziehungen, überhaupt das Ereignis,

das durch die Szene erzählt wird, leichter erkennt, begreift und geniesst. Wenn die Komposition eine solche Organisierung und Belebung der dargestellten Szene ist, so ist sie vielmehr eine Sache des Meisters, als des unwissenden Christen. In welchem ausschliesslichen Grade die Komposition den Meister berührt, — das ist noch leichter zu verstehen, wenn man in Betracht zieht, dass die Komposition in unzertrennlicher Einheit mit der Oekonomie der Bildfläche, in Länge und Breite, in jedem ihrer Punkte, steht, damit die Komposition einen zusammenhängenderen, aber zugleich freieren Lauf nimmt und die Szene schneller aufgefasst und genossen wird. In dieser Komposition der Szene und an dieser Oekonomie der Bildfläche finden jene Beeinflussungen des Meisters durch gleichzeitige oder frühere Kunstwerke statt. Die Komposition wird in zusammenhängendster Einheit, die Bildfläche in überlegtem Gleichgewicht durch die zwei Stilausdrucksmittel — die Linie und die Farbe — getragen (in der byzantinischen Malerei vorwiegend durch die Linie). Es kann keine Veränderung der Komposition stattfinden (einschliesslich Hände und Füsse, Gestalt und Kopf, Bekleidung und Schmuck, Tiere und Phantasiewesen, verschiedenartige Landschaft (Land-, Wasser- und Architekturlandschaft), ohne dass eine Veränderung auch des Typus sich ergibt. Wenn „Le style appartient à une époque ou à un homme", so „le type demeure" in keinem Falle, da auch der Typus, und vor allem er, den stilistischen Erneuerungen unterworfen wird. Kein byzantinisches Kunstwerk ist eine regelrechte Kopie.



Nach Wulff

Abb. 14. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Christus mit Petrus und Paulus. Elfenbeindiptychonsflügel. VI. Jh.

Diese von Millet im vollen Bewusstsein durchgesetzte Beschränkung der kunstwissenschaftlichen Begriffe verlangt eine Methode, die sich auf theologische Aussagen, auf ikonographische Untersuchungen der russischen Archäologen (von ungefähr vor 70 Jahren, lange vor Kondakov, von der Zeit also, als die zaristische Regierung und der noch strengere russische Heiligste Synod ihnen gestatteten, die heiligen

Bilder nur zu beschreiben, allein mit heiligen Bildern zu vergleichen und zu datieren, sich aber in keinem Falle irgendwelche weltlichen Aussagen zu erlauben, die sie besudeln und den Volksglauben an unantastbare Schätze erschüttern könnten) stützt.



Nach Wulff

Abb. 15. Rom. Lateranmuseum. Der gute Hirt. Marmor. III. Jh.

Die Aufgabe von Millet's Ikonographie war, den Unterschied von Byzanz und dem Orient oder vom Orient und Italien — in Beziehung auf die Einflüsse, die diese auf die Malerei vom XIV. bis zum XVI. Jahrhundert auf dem Athos und in Mistra, Makedonien, Serbien und Italien ausgeübt haben, und die Schulen der byzantinischen Malerei während dieser drei Jahrhunderte festzustellen.

Das Problem von den Schulen ist rein stilistisch zu lösen. Und so unentbehrlich die ikonographischen Entnehmungen, Einflüsse und Inspirationen von zeitgenössischen oder älteren Kunstwerken sind, so spielen sie trotzdem eine sekundäre Rolle. Bei der schöpferischen Tätigkeit spielt die erste Rolle (je nach den Kulturzuständen) entweder das Rassen- oder das National- oder das Individualitätsgefühl. [1] Zweifellos kann die vervollkommnete Form nur durch sich selbst Gefühle verursachen. Aber die byzantinische Kunst, selbst der klassizistischen Stiltendenz, war Trägerin vor allem der ganz bestimmten religiösen Gefühle, und erst dann der Form. Diese war für sie eine unumgängliche Hülle. Das ist der Fall sowohl bei den einfigürlichen Bildern, die von einem ganz bestimmten Charaktertypus abgeleitet oder beeinflusst, als auch bei den mehrfigürlichen Bildern, bei welchen auch die Kompositionen von anderen Meistern hergenommen und umgeschaffen worden sind. Für das auszudrückende Gefühl, besonders aber für das Schaffen eines neuen Stiles, hat die Entnehmung gar keine Bedeutung. Vieles von der byzantinischen, mittelalterlichen, überhaupt aller Kunst vor der neueren Zeit, ist zu begreifen erst durch Heranziehen der Umstände, bei welchen die Künstler seit der italienischen Renaissance geschaffen haben. Das beste Beispiel für die äusserste Vervollkommnung in der Kunst ist Raffael, bei dem die ikonographischen Entnehmungen schreiend sind, ohne dass man gezwungen wäre, ihn, z. B. zur Schule Dürers zu rechnen, trotzdem Raffael auch Entnehmungen von ihm umgeschaffen hat. Was aber bei einem entwicklungsfähigen Stil ein äusserst individueller Künstler aus den Entnehmungen machen kann, das beweist am besten das Kunstwollen von Paul Cézanne: er hat in dem von ihm geschaffenen expressionistischen Stil ganze Kompositionen von Rembrandt, Hans von Marées, Renoir, Tizian, Manet, El Greco,

[1] Für die Bedeutung des nordischen Rassengeistes — Georg Graf Vitzthum und Dr. W. F. Volbach-Berlin, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Wildpark-Potsdam 1924, 2, und für die Bedeutung des süd-französischen instinct de la forme — Mâle, L'Art religieux du XII-e siècle en France. Paris 1924, 2.

Sebastiano del Piombo, Rubens, Caravaggio, Daumier, Pissaro, Corot, J. Fr. Millet, Ruisdael und vielen anderen übersetzt.[1] Keiner denkt daran, Cézanne zur Schule oder zum Stil irgendeines von diesen Künstlern zu rechnen.

Die von Millet festgesetzten zwei Schulen — die makedonische und die kretische — sind von ihm auf Grund der Entlehnungen charakterisiert.



Nach Diehl

Abb. 16. Bawit, Klosterkirchenruine, Kapelle XXVI. Christus Triumphator. Fresko. V. Jh.

Aus Gründen seiner bulgarischen Kunsttradition (Abb. 50, 51, 4, 45-49, 54 u. 75) muss Makedonien immer von Serbien getrennt werden. Politisch haben die Serben Makedonien eine unvergleichlich geringere Zeit beherrscht, als die Bulgaren. Als die Bulgaren die christliche Religion annahmen (865), war Mak donien bereits bulgarisch.

Ihre eigene Kunsttradition haben die Serben erst seit dem XII.—XIII. Jahrhundert, die Makedonier aber gleich nach der erwähnten Taufe des bulgarischen Zaren Boris. Eben auf diese verschiedenen Kunsttraditionen der Serben in Serbien (Abb. 53 u. 55) und der Bulgaren in Makedonien wirkten die Einflüsse und Entnehmungen seitens Saloniki und des Athos, des Orients, Roms und Konstantinopels, um ihnen ihren eigenen neuen Stil aufzuprägen und die lokalen Schulen nicht zu erobern, sondern nur zu beeinflussen. Waren die Einflüsse aus den fremden Ländern so mächtig, dass die heimischen Schulen Bulgariens und Makedoniens, Serbiens und Venedigs zu fremden Schulen umgebildet wurden? Sicher nicht, da selbst auf dem Athos, wo unter der Obhut einer Haupt-Mönchsrepublik viele andere Klösterrepubliken fast selbständig existierten und alles ihnen eigene, darunter ihre Kunsttradition, trotzig und mit Gewalt hüteten, die mit Malen beauftragten Meister — Griechen, Bulgaren, Serben und Russen — (bis zum XVIII. Jahrhundert waren auf dem Athos keine Meister ansässig, es gab deshalb keine Ateliers) auf die dort gebieterisch geschätzten Kunsttradition sorgfältig Rücksicht nehmen mussten und sollten. Der grosse unwiderstehliche Einfluss der Athosmalerei auf die Balkanländer begann im XIV. Jahrhun-



Nach Bettini

Abb. 17. Ravenna, Cappella arcivescovile. Christus Krieger. Mosaïk, 494—519

[1] Fritz Burger, Cézanne und Hodler, München 1920, Bd. II. Abb. 47—55, 58—61, 65—71, 76—79, 82—88, 96—105, 187—188.

dert, als ihre Zaren, Könige und Wojwoden dem damaligen Brauch gemäss auf dem Athos Stifter wurden, und setzt sich noch mächtiger während der Türkenherrschaft fort, als die unterjochten Balkanvölker sich nur als Christen fühlten und wussten und massenhaft den grössten Christenschatz Athos besuchten und als Stifter der dortigen Klöster dieselben reichlich beschenkten. Erst im XVII. Jahrhundert gab es einen allgemeinen Balkanstil für alle unterjochten Balkanvölker. Sonst aber haben alle politisch oder nur geographisch abgesonderten Gebiete der byzantinischen Kunst ihre eigenen, national gefärbten Schulen, selbst in Italien (Palermo und Cefalù, Ravenna, Rom und Venedig). Wie hat doch San Marco im XIV. Jahrhundert seine byzantinische Kunst gegen die italienischen Meister erster Grösse durchgesetzt, trotzdem jene von diesen wie eine kleine Insel in der Mitte eines aufgewühlten Ozeans belagert und bestürmt wurde! Dieselbe selbständige Stellung als stilistische individuelle Unabhängigkeit haben in einem noch grösseren Masse als in Venedig, die Meister sowohl in Makedonien und Bulgarien, als auch im eigentlichen Serbien, den fremden Schulen gegenüber eingenommen.



Nach Diehl

Abb. 18. Paris, Nationalbibliothek. Prophet Jessaias. Miniatur in Cod. Paris. gr. 139. X. Jh.

Aber bei der Feststellung der Schulen müssen wir zuerst von den individuellen Stilmerkmalen des Meisters ausgehen, dann von denen der Kirchen, wo nicht nur einer gearbeitet hat, und erst dann von den stilistisch gemeinsamen Merkmalen aller Kunst eines Landes oder einer Landschaft, wenn wir die Schulen charakterisieren, um dann dasselbe für alle Orthodoxenländer (und die byzantinisierten Ortschaften Italiens) zu unternehmen, um das Wesen und die Entwicklung der byzantinischen Kunst festzustellen. Abgesehen von der Stilverschiedenheit des entnehmenden Meisters äussert sich oft die Selbständigkeit des Meisters fremden Kunstwerken gegenüber schon in den kleinen Skizzen, die er nach ihnen macht. Beim skizzenhaften Kopieren gibt er mehr auf das acht, was ihn am nächsten angeht und was er für etwas Neues und Lebensfähigeres hält. Die schöpferische Gestaltung kommt erst richtig zur Geltung, wenn er nach den kleinen Skizzen die grossen Entwürfe in breiten Linien anfertigt, die auf die Mal-und Mosaikfläche unverändert zu kopieren sind. Und bei der endgültigen Fertigstellung der Ikone, des Fresko oder des Mosaiks kommt zur eigentlichen

Entäusserung durch die Linie und die Farbe und die von den beiden gebildete Modellierung der Formen das Rassen-, National-und individuelle Gefühl des Meisters, der ja auch dem Zeitgeist Rechnung tragen muss. Dieser Zeitgeist bestimmt



Nach Bréhier

Abb. 19. Paris, Louvre. Deesis, Apostel, heilige Krieger usw. Elfenbeintriptychon von Habraville X. Jh.

den Stil der politisch oder religiös grossen Epoche, wie es während der von Justinian, der Ikonoklasten, der makedonischen und Komninendynastie der strengen Dogmen, der von neuem erwachten Unabhängigkeit der Persönlichkeit und endlich des Aufschwunges des Macht-und Siegesbewusstseins der rücksichtslosen und zugleich gottesfürchtigen Balkanherrscher, angesichts der herankommenden türkischen Gefahr, ist. Dieser Zeitgeist des XIV. Jahrhunderts gab der inneren Macht und der äusseren Bewegung die Form des Barocks in Protaton auf dem Athos (Abb. 10, 31—40). Dieser Barock, der sich in die orthodoxen Länder (und Venedig) verbreitete (Abb. 4, 41—49, 53—59, 62, 64 u 75), nahm aber in Konstantinopel unter Wirkung der dort nie aufhörenden klassizistischen Kunsttendenz eine mildere Form an (Abb. 9), die in manchen Fällen sich auch in den anderen Balkanländern durchsetzte. Zu diesem Konstantinopler gemilderten Barock flüchtigte sich ein asketischer Zug der strengen Kunsttendenz der Klöster (Abb. 30). Entweder führen die Meister die Linie und die Modellierung auf die von der antiken klassischen Kunst festgesetzten Grenzen zurück, um eine klassizistische Kunst zu kultuvieren,

oder geben der Linie und der Modellierung freien Lauf, um einen Barockstil durchzusetzen, in dem alle andere Stile aufgehen, bis sie sich zur selbständigen Stilrichtung entwickeln (was während der Epochen der altchristlichen und byzantinischen Kunst nicht erreicht wurde, trotzdem alle Stilrichtungen darin ihre grossen Anfänge hatten). Alle Entnehmungen aus der einen für die andere Kunsttendenz wurden umgeschaffen. Deshalb gehören das Entnommene und das Entnehmende zu zwei verschiedenen Kunsttendenzen. Von zwei Kunstwerken aus dem XIV. Jahrhundert — „Der mit der Gloria Christi fliegende Engel" in Metropole (in Mistra)—Abb. 3.—und „Rahels Weinen um die unschuldig ermordeten Kinder" in Markov Monastir bei Skopje (Makedonien) — Abb. 4. — gehört das erste durch seine abgerundete lineare Auffassung und Wiedergabe zur klassizistischen Tendenz Konstantinopels, ihm fehlt auch jede Bewegung, da der Engel nur schwebt (wie Christus in Verklärung von Raffael), das zweite Kunstwerk gehört dem barocken Stil an, vorwiegend wegen der Bewegung, durch welche Rahels Leiden vermittelt wird. Ausserdem ist es mehr durch farbige Modellierung, als nur durch die Linie aufgefasst und wiedergegeben.

III.

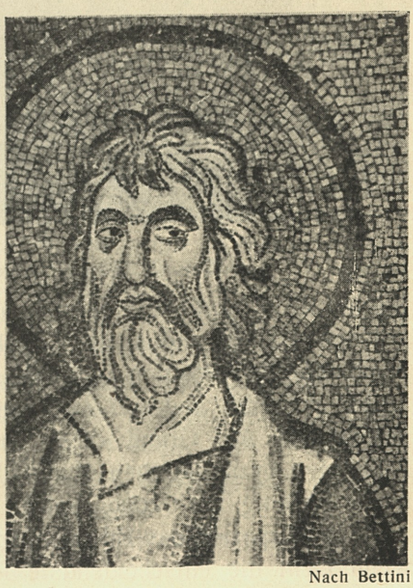
Bringt man die byzantinische und mittelalterliche Kunst in keine nicht nur mittelbare, sondern auch unmittelbare Beziehung zu der Natur, so muss man ihre Werke nur als Materialien für die politischen, kulturellen und wirtschaftlichen, vor allem theologischen und kirchlichen Zustände, für Kostüm-, Waffen-, Schmuck- und Kirchengerätekunde ausnützen.

Die Frage von den Zusammenhängen der mittelalterlichen und byzantinischen Kunst mit der Natur ist so wenig untersucht worden, dass sich keiner wundert, wenn die Ikonographie längst schon sehr gefährliche Dimensionen erreicht hat, die die Natur und die schöpferisch tätigen Meister zu Gunsten von anderen, der Natur und den Meistern fremden Faktoren, selbst aus den kunsthistorischen Untersuchungen ganz oder fast ganz verjagt haben. Was wäre mit der mittelalterlichen und byzantinischen Kunst geschehen, wenn sie wirklich mit der Natur keine oder fast keine Gemeinschaftlichkeit gehabt hätte? Diese Kunst wäre frühzeitig entartet und aus den Kirchen hinausgeworfen worden.



Nach Bettini

Abb. 20. Daphni, Klosterkirche. Johannes der Täufer. Mosaïk. XI. Jh.



Nach Bettini

Abb. 21. Daphni, Klosterkirche, Prophet Jeremias. Mosaïk. XI. Jh.

Die Kirche ist eine Lebenssache und das Leben steht unmittelbar in Verbindung nicht mit den Theologen, sondern mit dem gewöhnlichen Christen der, aber nicht der Geistliche, der eigentlichste Träger der Natur ist. Die Persönlichkeit,

die mit der ganzen Autorität eines seltenen Gelehrten die verzweigtesten und tiefsten Aeusserungen des byzantinischen Lebens aufgewühlt und es der Mit- und Nachwelt in den lichten Tag erhoben und gezeigt hat, ist Charles Diehl. Er hat mit seinen zahlreichen Werken in essayistischem Stil eine Ueberfülle von Licht auf jede Aeusserung des Staats-, Kirchen-, Gesellschafts- und Individualitätsleben von Byzanz geworfen und so das lebendige Bild des Byzantinertums wieder erstehen lassen.

Das Leben und die Entwicklung der Renaissancen der byzantinischen Kunst hat Diehl aus der Ueberführung des Hof-, Kirchen- und öffentlichen Lebens in die Kunst und aus dem Geschmack des Meisters für das Bildnis und für das lebendige



Nach Hamann

Abb. 22. Daphni, Klosterkirche. Verklärung. Mosaïk. XI. Jh.

Modell d. h. für Charaktervolles und Persönliches selbst in grossen heiligen Kompositionen erklärt, und dadurch nicht dem Besteller, sondern dem Meister eine allein entscheidende Position gegeben. Eben das ist die befruchtendste Idee, die ein scharf sehender und tief auffassender Kunsthistoriker von der byzantinischen Kunst gehabt hat. Auf Grund dieser aus der Erfahrung heraus resultierenden Idee hebt Diehl der byzantinischen Kunst das Wesen und die Entwicklung hervor und nimmt seine Stellung zur Ikonographie, zum Stil und zu den Schulen ein.

Was speziell das Bildnis angeht, so hat es, nach Diehl, eine der entscheidendsten, wenn nicht die entscheidendste Rolle für die Stilbildung der byzantinischen Renaissancekunst im VI. IX. und XIV. Jahrhundert gespielt. Der Meister, ob er sich selbst oder andere nach der Natur genau und lebensvoll porträtiert, hat seinen Geschmack für das Bildnis auch auf die Bilder der Heiligen übertragen. Anhand dieser porträthaft individualisierenden Auffassung und Wiedergabe haben die Meister des V. Jahrhunderts den Symbolismus der Katakombenmalerei der ersten christlichen

Jahrhunderte zum historisch-monumentalen Stil der ersten byzantinischen Renaissance,— dann im IX. Jahrhundert diese dekorativ-repräsentative Kunst zum malerisch-realistischen, oft bis zum Naturalismus gesteigerten Stil der zweiten byzantinischen Renaissance und im XIV. Jahrhundert zu jener Malerei der dritten byzantinischen Renaissance umgeschaffen, deren Ikonographie, Stil und Schulen Diehl charakterisiert: „Par la vérité plus grande des sujets, par la complexité plus pittoresque des compositions, par la nouveauté plus pathétique ou plus tendre des gestes et des attitudes, par la richesse de l'iconographie comme par les qualités du style, une part d'invention et d'originalité se manifeste, qu'on ne saurait supprimer. Et par là, ces écoles d'art ont été créatrices et il y a eu vraiment une Renaissance".[1]



Nach Millet

Abb. 23. Daphni, Klosterkirche. Christus in der Hölle. Mosaik. XI. Jh.

Schon in der ersten einbändigen Ausgabe seines kapitalen und anregungsvollen Manuels von 1910 hat Diehl zwei Tendenzen in der byzantinischen Kunst während der ikonoklastischen Periode festgestellt, die er auch in die zweite Auflage von 1925 und 1926 seines schon zweibändigen Manuels aufgenommen hat:

„La querelle des images le (l'art byzantin) réveilla de la torpeur où il s'endormait et lui donna une jeunesse nouvelle D'une part, en face de l'art religieux, elle fit naître un art plus profane, plus indépendant, plus désireux de revenir aux modèles antiques, plus soucieux d'observation et de vérité. D'autre part, l'art religieux, dans la passion de la lutte, se retrouva créateur et subit, quoi qu'il en eut, l'influence de l'art officiel nouvellement créé. Quand la crise s'acheva, l'art byzantin était mûr pour la grande Renaissance du IX-e et X-e siècles".[2]

[1] Charles Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris II, 1926, 792.

[2] Diehl, Manuel I. 385.

Ueber die Existenz von zwei Kunsttendenzen noch lange Zeit vor der Ikonoklastenepoche hat sich Diehl in Choses et gens de Byzance, Paris 1920, 149, geäussert: „De très bonne heure, dans la formation de l'art de l'Orient chrétien, deux traditions s'étaient trouvées en présence: la tradition antique, „hellénistique," plus éprise d'idéalisme, plus soucieuse de noblesse, de tenue, de sobriété; la tradition orientale, née dans l'arrière-pays de Syrie, de Mésopotamie, de Cappadoce, plus réaliste, plus avide d'exprimer les passions, les émotions dramatiques." — Diese Traditionen haben ihre der Epoche entsprechenden Fortsetzung auch in der ersten Renaissance der byzantinischen Kunst gefunden.



Nach Diehl

Abb. 24. Palermo, Martorana. Roger II. bekrönt von Christus. Mosaïk. XII. Jh.



Nach Diehl

Abb. 25. Monreale, Dom. Christus Pantokrator. Mosaïk. XII. Jh.

Auf diesen zwei Stiltendenzen der ikonoklastischen Epoche (Abb. 5 u. 6) basieren die beiden Stiltendenzen in der zweiten Renaissance der byzantinischen Kunst (IX.-XIII. Jahrhundert); „C'est à l'époque des iconoclastes que le second âge d'or de l'art byzantin dut, tout compte fait, ses caractères essentiels. Et il ne s'agit pas ici seulement du renouveau de grandeur et de prospérité matérielle que les empereurs iconoclastes donnèrent à la monarchie et qui permit à leurs successeurs, continuateurs de leur oeuvre, d'assurer à Byzance près de deux siècles de force et de splendeur. Au point de vue de l'art aussi, c'est de l'époque iconoclaste que procèdent les deux tendences contraires qui caractérisent l'époque des Macédoniens. S'il existe alors un art impérial, travaillant pour les souverains, épris de la tradition classique, curieux du portrait du modèle vivant, du réalisme, et faisant sentir jusque dans l'art religieux l'influence de ses idées maîtresses; si, en face de cet art officiel et profane, il existe un art monastique, plus sévère, plus traditionnel, plus théologique; c'est enfin, de la combinaison des deux que naît une admirable série de chefs-d'oeuvre, c'est dans la période des iconoclastes qu'il faut chercher les germes féconds de cette magnifique floraison: et par là cette période mérite une attention particulière dans l'histoire de l'art byzantin, autant par ce qu'elle fit que par ce qu'elle prépara pour l'avenir".[1]

Diese Tendenzen in der Malerei, sowohl der ikonoklastischen Epoche (VIII.—IX. Jahrhundert) als auch der Epoche (IX.—XIII. Jahrhundert — Abb. 7 u. 8), die mit der makedonischen und Komninendynastie ihre Blütezeit nahm, haben ihre Fortsetzung

[1] Diehl, Manuel I, 385 ff.

in der Epoche der Dynastie der Paläologen im XIV. – XV. Jahrhundert (Abb. 9 u 10). Mit der Feststellung dieser Tendenzen, je zwei in jeder der drei erwähnten Epochen, hat Diehl auch das Wesen der Kunst, die sie beherrschten, charakterisiert, und zwar rein stilistisch.



Nach Bréhier

Abb. 26. Florenz, Nationalmuseum. Johannes der Täufer, Johannes Chrysostomos, Maria, Christus, Petrus, Paulus usw. Elfenbeinkästchen. XII. Jh.

Zwei Tendenzen in der Kunst der dritten byzantinischen Renaissance nimmt im Jahre 1914 auch Louis Bréhier an. In einer Polemik mit Theodor Schmidt, der die Meister des XIV. und XV. Jahrhunderts für schlechte Schüler der grossen Schöpfer des IX. und X. Jahrhunderts hält, setzt Bréhier seine zwei Stiltendenzen fest. Diehl gibt diese zwei Stilrichtungen, die er als „deux courants distincts" bezeichnet, folgenderweise:

„A l'art officiel et aristocratique, plus froid, plus abstrait, il (Bréhier) oppose l'art monastique et populaire, plus réaliste, plus vivant, plus libre, plus épris de pittoresque et d'émotion dramatique".[1]

Diese Stilrichtungen in der Malerei der dritten Renaissance (nicht weniger auch die innerhalb der Epoche der Ikonoklasten und der Dy. astien der Makedonier und der Komninen), die Diehl 1910 und Brèhier 1914 zu Schulen nicht erheben konnten (da Schulen Jahrhunderte nicht dauern), wurden 1916 von Gabriel Millet durch zwei Schulen des XIV. bis XVI. Jahrhunderts ersetzt und zwar auf Grund des

[1] Diehl, Manuel II, 748 ff.

rein äusseren ikonographischen Merkmales, die aber erst durch die innere, geistige Gestaltung zum Stil werden können.

Es ist G. Millets Untersuchungswerk Recherches sur l'Iconographie aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècles, Paris, 1916, das einerseits unumgänglich für ikonographische Vergleiche ist, andererseits verwirrend für alle sein könnte, die die byzantinischen Kunstwerke nur anhand von Millet bewältigen und die Kunstgeschichte, noch mehr die Kunstwissenschaft als überflüssig oder was noch schimmer wäre — der Ikonographie unterworfen behandeln wollten.



Nach Diehl

Abb. 27. Paris, Coll. Hautes Etudes. Opferdarbietung von Maria und Joseph. Miniatur im Evangelium von Iviron. XII. Jh.

Sicher in der Vorahnung des zu erwartenden und wirklich eingetretenen Selbstgenugtuung der Ikonographie, die nicht nur die innere, sondern auch die äussere Entstehungsgeschichte, selbst die rein geschichtlichen Tatsachen überschwemmen und wegwälzen, und die Stilforschung als existenzunberechtigt behandeln wollte, nahm Diehl[1] für sein Lebenswerk das Wort, das seine Stellung nicht nur Millet gegenüber, sondern der Ikonographie überhaupt und dem Kunstwollen des Meisters, klarlegt:

„M. Millet lui-même accorde que les artistes du XIV-e siècle n'étaient pas uniquement des copistes aveugles, que, „„dans une certaine mesure, ils suivaient le mouvement de leur temps"",[2] et que ce temps avait, entre autres, le goût du pittoresque et de la grâce[3]. Il accorde que cette époque a produit des artistes d'un talent véritable, tels que furent le maître de Nagorischa, et celui de la Peribleptos, et celui de Kahrié.[4] Croira-t-on que ces peintres aient borné leur effort à imiter et à copier? M. Millet écrit quelque part: „„Duccio a combiné les modèles byzantins avec des éléments latins, romans ou gothiques, sans compter les créations de son génie".[5] Il y a là un élément — les créations du génie — dont il faut tenir compte quand on écrit l'histoire d'un art. Rien ne sort du néant, c'est entendu, et les plus grands artistes ont eu des maîtres; mais il y a une part d'invention et d'originalité que l'on ne peut supprimer. Et alors même qu'on imite, qu'on interprète d'anciens modèles, cette part d'invention et d'originalité demeure toute puissante et,

[1] Charles Diehl, La dernière Renaissance de l'art byzantin erschien noch 1917 in Journal des Savants und ist auch in seinem Buche Choses et gens de Byzance, Paris 1926, 143—170, aufgenommen.
[2] G. Millet, Recherches sur l'Iconographie, 45.
[3] G. Millet, a. O., 690.
[4] G. Millet, a. O., 629, 643, 677.
[5] G. Millet, a. O., 653.

alors que l'artiste semble copier un prototype ancien, par elle il le transforme au goût du jour.

„On raisonne beaucoup, en notre temps, sur ces prototypes anciens, sur la façon, dont ils ont fourni des modèles aux siècles postérieurs. On ne se demande pas assez ce que sont devenus ces modèles aux mains de leurs imitateurs, quelle différence profonde a existé entre la copie et l'original. Pourtant si l'on considère les cas — malheureusement trop rares — où copie et original nous ont été conservés, on voit combien ils se ressemblent peu". — „Le maître du XIII-e siècle les a véritablement transformés selon le goût de son temps. Les maîtres du XIV-e et XV-e siècles n'ont point agi autrement. En traitant ces thèmes éternels qui se rencontrent a tous les siècles de l'art chrétien, ils ont bien pu emprunter à la tradition telle formule iconographique; ils ne les en ont pas moins, par le style, renouvelés".



Nach Diehl

Abb. 28. Paris, Coll. Hautes Etudes. Taufe Christi, Miniatur im Evangelium von Iviron. XII. Jh.

„En se bornant à l'étude de l'iconographie, en faisant volontairement abstraction du style, il a, dans ce chapitre si important de l'histoire de l'art byzantin, risqué de fausser étrangement le véritable aspect des choses". „„La forme, écrit M. Millet, est affaire de métier et n'intéresse que le praticien; la composition est affaire de conscience et touche le peuple"".[1] „On se demandera au contraire si, dans l'histoire de l'art, la forme, le métier, le style enfin ne méritent pas avant tout d'attirer l'intérêt et l'attention. Quand il s'agit de déterminer l'origine des thèmes, les influences diverses sous lesquelles ils se sont formés, la méthode de M. Millet, fondée sur l'iconographie, est infiniment instructive et féconde; quand il s'agit de distinguer les écoles, elle m'apparait tout à fait insuffisante et peut-être dangereuse. C'est la parenté du style qui crée véritablement une école d'art et elle est autrement significative que l'identité de tel geste ou de telle attitude. Que l'on considère les épisodes du cycle de la Vierge, tels qu'ils ont été traités, au XIV-e siècle, à Kahrié, par

[1] Millet, a. O., p. VIII.



Photo Nat. Museum, Sofia

Abb. 29. Bojana bei Sofia, Verklärung. Fresko. 1259.



Nach Millet

Abb. 30. Ochridasee, Kloster Zaum. Deesis. Fresko. XIV. Jh.

l'école de Constantinople, à Stoudenitsa par l'école macédonienne, a Vatopédi et à la Peribleptos par l'école crétoise, sans doute on pourra, du point de vue iconographique, trouver dans ces ouvrages des différences, et les rattacher à la tradition orientale ou à la tradition byzantine, elles n'en présentent pas moins le même style, les mêmes qualités d'art, elles semblent presque l'ouvrage d'une même école, celle que vit naître, à l'aube du XIV-e siècle, la Byzance des Paléologues.

„Il faut faire à l'iconographie sa part: pour juger de l'importance d'un mouvement artistique, pour caractériser les écoles d'art, il ne faut point considérer qu'elle. A appliquer rigoureusement cette méthode, on n'aurait pas grand peine à démontrer que la Crucifixion, que Tintoret peignit à la Scuola de San Rocco, procède de la tradition byzantine, et la Descente de Croix de Rubens de la tradition orientale, ou même que Fra Angelico et Memling, par l'identité de certains détails iconographiques qu'offrent leurs oeuvres, appartiennent à la même école. L'absurdité évidente de telles conclusions laisse entrevoir les périls d'une méthode trop exclusivement iconographique. Si intéressante qu'elle puisse être, si précieux que soient les renseignements qu'elle fournit à l'histoire de l'art byzantin, elle ne rend point, elle ne peut point rendre pleinement compte de ce que fut la dernière Renaissance de cet art, ni des causes qui la déterminèrent, ni de la part d'originalité et de création qui apparait dans ce style nouveau. Et aussi bien cette renaissance a

traité bien d'autres thèmes que ceux qui lui fournissait l'Evangile; il peut donc sembler un peu imprudent sur une base aussi étroite, de vouloir établir des conclusions générales tendant à caractériser les écoles d'art. Nous devons à M. Millet une vive reconnaissance à distinguer et d'avoir courageusement abordé ces problèmes difficiles, d'avoir fourni, pour les résoudre, des indications précieuses, dont il faudra désormais faire état. Je n'oserai dire qu'il en ait apporté la solution définitive et indiscutable".[1]

[1] Diehl, a. O., 165 ff.
Trotz dieser Stellung und einer anderen seiner Behauptungen, a. O. 153 („Des ressemblances iconographiques ne suffisent pas à tout expliquer: dans l'histoire de l'art aussi, l'histoire doit avoir sa part"), Diehl nahm Millets Schulen an, indem er manche von ihren Stilzügen hervorgehoben, die Bedeutung Konstantinopels für wichtiger und die von Italien für geringer gehalten und das Vorhandensein von Schulen in allen, dem Bereiche der byzantinischen Kunst zufallenden Ländern, angenommen hat. Ausführlicher und bestimmter hat Diehl die makedonische und kretische Schule und ihre Einflüsse und Verbreitungsgebiete in seinen Büchern L'art chrétien primitif et l'art byzantin, Paris 1928, 50 ff, und La peinture byzantine, Paris 1933, 30 ff., charakterisiert und betont.

IV.

Oskar Wulff ist einerseits in allen seiner Untersuchungen, vor allem in seinem tief und breit begründeten Lebenswerk[1], der verwegenste Verfechter der kunstwissenschaftlichen Prinzipien August Schmarsows[2], andererseits steht er Diehl in seinen Auffassungen vom Wesen und der Entwicklung der byzantinischen Kunst am nächsten.[3] Anhand der kunstwissenschaftlichen Begriffe mit unerschütterlich festgesetzten, auf dem Wege der Erfahrung erreichten Inhalten, mit den überreichen Ikonographiematerialien, durch die die Einflüsse festgestellt und die neuen stilbildenden Elemente hervorgehoben worden sind, und mit einer scharfen Analyse, die der Synthese nur das Wesentlichste und Entwicklungsfähigste überlässt, hat Wulff in Deutschland unter anderem auch mit Erfolg dazu beigetragen, dass das Verständnis für die byzantinische Kunst in weiteren Kreisen Eingang fand. Und trotzdem Wulff nicht den glänzenden Stil eines Diehl und den Lebensschwung eines Mâle besitzt, wird sein Haupt- und grundlegendes Werk immer von neuem gedruckt.[4]

Ein besonderes Verdienst hat sich Wulff damit erworben, dass er dem byzantinischen Bildnisse eine andere Seite abgewonnen hat, von welcher her die innere Entstehungsgeschichte der byzantinischen Kunst klarer erleuchtet wurde.

Die fruchtbringendste Idee für die Feststellung der inneren Entstehungsgeschichte der byzantinischen Kunst war schon 1900 von Ainalov gegeben. Nach seinen Feststellungen sind die wesentlichen Züge der ägyptischen Bildnisse und ihr Verfahren für charaktervolle Ausführung entweder in den Wachsikonen vom Sinai, oder in den Mosaiken, die in Ravenna und auf dem Sinai in einer Serie von Medaillonsbildnissen von Aebten oder Mönchen figurieren, oder an Gläsern, wie dem von Brescia, die mit Bildnissen von einer intensiven Lebendigkeit und Wahrheit dekoriert sind, zu treffen.[5]

Schon Diehl hat im Anschluss an Ainalov diese Idee in hohem Grade gewürdigt und benutzt. Sein Schlagwort wurde „Le goût du portrait“ und ausdrücklich sagt er: „C'est elle (la tradition hellénistique du portrait) qui aux images saintes mêle ces

c

[1] Die christliche und byzantinishe Kunst. Berlin-Neubabelsberg 1914.

[2] Wulff gibt Schmarsows Grundlegung der systematischen Kunstwissenschaft in seinen Grundlinien und kritischen Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst, Stuttgart, 1917, 12 ff.

[3] Wulff, Literarisches Zentralblatt, 1091 ff.

[4] Diehls Manuel und Wulffs Werk verdanken ihren Erfolg nicht nur ihren rein wissenschaftlichen Vorzügen, sondern auch dem Umstand, dass sie in einer Zeit erschienen sind, wo die expressionistische Kunst sich bereits durchgesetzt hatte. Es gibt keine volleren und ausgesuchteren expressionistischen Kunstwerke als die byzantinischen. Dass die byzantinische Kunst ihren Einfluss auf die expressionistische ausgeübt hat, daran kann nicht gezweifelt werden, da noch zur Zeit, als der Impressionismus seine Erfolge feierte, sich Klimt einem solchen Einfluss unterworfen hat.

[5] Diehl, Manuel I, 69.



Nach Millet

Abb. 31. Athos. Protaton Taufe Christi. Fresko, XIV. Jh.

portraits des vivants, princes, higuments, qui donnent à la mosaïque byzantine un si puissant accent de vérité."[1]

Nach der entwicklungsgeschichtlichen Feststellung Diehls, dass der Meister erst durch das Bildnis eine charaktervolle Auffassung und Wiedergabe der Bilder der Heiligen sich zu eigen machte, und dass den Bildnissen, der noch lebenden hochgestellten Personen Charakterzüge entnommen und in die heiligen Bilder übertragen wurden, gab Wulff konkrete Belege für dieses Verfahren, und, was noch wichtiger ist, eine Reihe der hintereinander entstandenen Bildnisse und Heiligenbilder, die ihren Ausgangspunkt von ein und demselben Bildnis (des Abtes Abraham in Bawit, Abb. 11) nehmen.

Von diesem Bildnis ist eine Reihe von Bildnissen der späteren heiligen Aebte im Kloster von Bawit und das Bild des Evangelisten Markus auf dem Deckel eines Evangeliums, jetzt in Washington, abgeleitet worden. Die für Markus entnommenen Züge sind die frontale Stellung des Gesichtes, die Stellung des Evangeliums und der Hände und die Tracht.



Nach Millet

Abb. 32. Mistra, Peribleptos. Abrahams Opfer. Fresco. XIV. Jh.

[1] Diehl, a. O., I, 70.

Für eine weitere Ableitung von heiligen Bildern aus dem Bildnis des Abtes Abraham beschränkt sich Wulff mit der Aeusserung: „Geht doch der Greisentypus mit der kahlen Stirn und dem langen weissen Bart und strähnigen Schnurrbart durch die ganze byzantinische Kunst".[2] Zu diesen heiligen Bildern gehören, nach Wulff, das asketische Bild Johannes des Täufers aus Sinai (Abb. 12) und das von diesem Bilde abgeleitete Elfenbeinbild des Täufers an dem Katheder des Erzbischofs Maximian in Ravenna (von VI. Jahrhundert — Abb. 13). Einer der charaktervollsten und nicht nur während des Mittelalters, sondern auch bis heute hervorgehobenen Zug des Bildnisses des Abtes Abraham und der Bilder des Täufers aus Sinai und in Ravenna ist das seitwärtige Vorspringen der Kiefer. So findet man den Charaktertypus des Täufers noch in der Taufe Christi am erwähnten Katheder und (an demselben Katheder) in einer Gestalt der ersten und sechsten Josefsszene sowie in dem einen Flügel des Elfenbeindiptychons Christus und Marie in Herrlichkeit (in Berlin) und zwar in dem Charaktertypus nicht nur des Apostels Paulus, sondern auch des Heilands (Abb. 14).



Nach Millet

Abb. 33. Athos, Protaton. Johannes der Täufer. Detail von dem Fresko Christus in der Hölle. XIV. Jh.

Alle diese Charaktertypen haben eine augenfällige Aehnlichkeit mit dem Bilde des Täufers aus Sinai, und deshalb ist die schöpferische Tätigkeit der Meister geringer gewesen. Für die innere Entstehungsgeschichte von abgeleiteten Charaktertypen sind jene drei Bilder der älteren Evangeliste bedeutungsvoll, die am Katheder von Maximian, an den beiden Seiten des Täufersbildes, in selbständigen Platten dargestellt sind und bei denen das Asketische sowohl durch die Antike Bekleidung, als durch den sorgsam gepflegten Kopf und den vornehmen Gesichtsausdruck in Wegfall gekommen ist (Abb. 13).

Wulffs Feststellung von der successiven Ableitung vieler Charaktertypen, in unserem Falle von dem Bildnis des Abtes Abraham, oder augenfälliger vom Sinaier Bild des Täufers, schon fast während der altchristlichen Periode und der ersten Renaissance

[2] Wulff, a. O., 310.

der byzantinischen Kunst, ist um so wichtiger, da dieses Verfahren nicht selten auch während der nächsten Renaissancen derselben Kunst gebracht wurde: alle Charaktertypen in Daphni (XI. Jahrhundert), in der Chorakirche (Kahrie-Djami) und in



Nach Millet

Abb. 34. Athos, Protaton. Moses. Fresko. XIV Jh.

Protaton auf dem Athos — diese Kirchenmalereien des XIV. Jahrhunderts — sind durch Veränderungen einzelner Gesichtsformen und durch verschiedenartiges Degisieren des Gesichtes eines grundlegenden jugendlichen Charaktertypus gebildet worden. Denselben Fall der successiven Ableitung haben wir auch in Bulgarien in der Kirche von Bojana (1259), Zemen (XIV. Jahrhundert), Kremikowzi (Ende des XV. Jahrhunderts) und Poganowo (1500).[1]

[1]) A. Protitsch, Guide à travers la Bulgarie, Sophia 1923, 7 ff.; Ders., Die süd-westliche Schule der bulgarischen Malerei im XIII. und XIV. Jahrhundert, Sbornik Zlatarski (auf bulgarisch), Sophia 1925, 308 ff.; Ders., Un modèle des maîtres bulgares du XV-e et XVI-e siècles, Recueil Kondakov, Prague 1926, 101 ff.; Ders., Les origines sassanides et byzantines de l'art bulgare, Mélanges Diehl, Paris 1930, II, 159; Ders., Das Problem des Bildnisses im Jahre 1259 in Bulgarien, Actes du III me congrès international d'études byzantines, Athènes 1932, 255 ff.

V.

Jede Ku stgeschichte kan schliesslich in ein paar wissenschaftlichen Begriffen zusammengefasst werden und auf diese ihr Wesen und ihre Entwicklung zurückführen. Das ist der Fall bei Schmarsow. Jedes seiner kunstphilosophischen Werke ist in Polemik — als kritische Auseinandersetzung — mit grossen Künstlern entstanden, die über die Aesthetik der von ihnen ausgeübten Kunst geschrieben haben (Max Klinger über Malerei und Zeichnung, Adolf von Hildebrandt über das Problem der Form in der bildenden Kuns) und mit bedeutenden Kunsthistorikern, unter anderem mit Wölfflin und Riegl, dessen Werk — Die spätrömische Kunstindustrie — Schmarsow den Anlass gegeben hat, sein ästhetisches Hauptwerk zu schreiben [1], in welchem er alles zusammenfasst, was er in seinen früheren ästhetischen Schriften [2] behandelt hatte.



Nach Millet

Abb. 35. Athos, Protaton. Christus. Detail von dem Fresko Christus in der Hölle. XIV. Jh.

In seiner ziemlich langen, aber sehr gedrängt geschriebenen kunstwissenschaftlichen Abhandlung berührt er auch — nur begrifflicherweise — die altchristliche Kunst. Nach Schmarsow „Der Typus entsteht entweder durch Uebertragung der symbolischen Abstraktion auf die künstlerische Wiedergabe des Individuums (wie bei den Altägyptern) oder durch Annäherung der

[1] August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Uebergang vom Altertum zum Mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhang dargestellt, Leipzig 1905.
[2] August Schmarsow, Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste: I. Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung, Leipzig 1896, II. Barock und Rokoko, eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur, Leipzig 1897, III. Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis, Leipzig 1899.

künstlerischen Wiedergabe des Individuums an das Allgemeine, die begriffliche Kategorie unter die es unser Intellekt subsumiert, d. h. an die Art der Gattung, welche die Vielheit von Individuen umfasst, wie in der oströmischen Kunst, die schon die volle Bewältigung des Individuums durch die vorangegangene Blütezeit vorfindet, aber zu Gunsten der Vergeistigung auf solche Errungenschaften verzichtet".[1] „Vergebens aber ringt die altchristliche Kunst, sei es im unbewussten Wetteifer mit solchen Leistungen (Idealmenschen und Idealtypen) der Hellenenwelt, sei es im vermeintlichen Gegensatz zu deren heidnischen Wesen, nach einem Christusideal. Sie liefert statt dessen nur den Christustypus, der nur periodisch befriedigt und wieder einem anderen Platz macht (Abb. 15—17), wie der knabenhaft bartlose dem männlich bärtigen, und dieser vollkräftige dem schwachen und asketischen. Alle diese Christustypen vermögen nicht das Christusideal zu erfüllen, das sich in führenden Geistern oder in der allgemeinen Phantasie der Gemeinden, wenn nicht der ganzen Christenheit, ausgebildet hat. Das poetische Ideal steht dem Erfolg des anschaulichen Kunstwerkes entgegen."[2] Vielleicht könnte jener „Kreislauf" Anwendung auf die byzantinische Kunst finden, der auf den Begriffen Symbol, Typus und Individuum ruht: „Wir sehen darnach in der Funktion dieser drei Grundbegriffe sich eine Art Kreislauf vollziehen, je nachdem eine Einzahl oder Mehrzahl von Naturobjekten der darstellenden Kunst angewendet werden. Wir steigen angesichts des einzelnen vom Symbol zum Typus und zum Individuum auf und mit dem Eintritt der Mehrzahl vom Individuum wieder abwärts zum Typus und kehren vom Typus zum Symbol zurück".[3]



Nach Millet

Abb. 36. Athos, Protaton. Der Gekreuzigte. Detail. Fresko. XIV. Jh.

Schmarsows Stellung zur Ikonographie ist durch sein Verhältnis zum

[1] Schmarsow, Grundbegriffe, 252.
[2] Schmarsow, a. O., 253.
[3] Schmarsow, a. O., 257.
Vgt. Dvořáks Ansicht (a. O., 71 ff.): „Um ihre (der Normen der Naturdarstellung, die man höher stellte als die Natur selbst) Entstehung zu verstehen, muss man sich noch einmal vergegenwärtigen, dass sie nicht in neuen Natureindrücken oder bildlichen Vorstellungen ihren Ursprung haben, sondern sich durch allmähliche Umbildung von alten bildlichen Erfindungen entwickelt haben, deren Hauptgestalten zugleich ideell die höchste Synthese der christlichen Weltanschauung gewesen sind. Verfolgt man aber die

Kunstwollen des Meisters bedingt, d. h. nsoweit sie den Schaffensprozess und die Entstehung der Form veranlasst. „Des Menschen Wille verwertet die Kräfte, wie auch die Stoffe und Mittel, nur die Idee ist mit ihm selber identisch und die Idee ist nichts anderes als die vorschwebende Form".



Nach Millet

Abb. 37. Athos, Protaton. Zenturion. Fresko. XIV. Jh.

Entwicklung dieser ikonographischen Zentraltypen der christlichen Kunst des Mittelalters, etwa die Darstellung der göttlichen Personen oder der Heiligengestalten, so findet man, dass sie in der ersten Periode der mittelalterlichen Entwicklung den ursprünglichen Charakter einer naturalistischen oder historischen Determinierung verloren und sich in abstrakte und zunächst im Vergleich zu ihrer ursprünglichen Form beinahe formlose Begriffssymbole verwandelt haben. Doch die Begriffe selbst, das geistige Substrat, an welches das plastische oder malerische Gebilde erinnern sollte, waren nicht hieratisch fixiert (worin ein grundlegender Unterschied allen älteren Perioden gegenüber besteht, in denen die Kunst in erster Linie ebenfalls der Ausdruck abstrakter Ideen gewesen ist), sondern im Gegenteil in ununterbrochener Weiterbildung begriffen, die auch in den sie vertretenden Symbolen wirksam sein musste. Sie bestand darin, dass einerseits in diesen Gebilden eine Welt übernatürlicher, vom zeitlich und räumlich begrenzten Geschehen unabhängiger, für alle Menschen, Zeiten und Ver-



Nach Millet

Abb. 39. Athos, Protaton. Eingeschlafene Apostel. Detail. Fresko. XIV. Jh.



Nach Millet

Abb. 38. Athos, Protaton. Priester Simeon. Detail, Fresko. XIV. Jh.

hältnisse geltender, religiöser, sittlicher, geschichtlicher Mächte verkörpert, andererseits aber mit dem Glauben an solche Gewalten das Bestreben verbunden war, mit ihm sowohl das klassische Vermächtnis eines durch Beobachtung der natürlichen Gesetzmässigkeit systematisch geschulten Denkens und Sehens, als auch die aus den ungeheuren Energien neuer, von der Kraftentwicklung und vom Phantasieleben junger Völker getragener, sozialer und politischer Bildungen und geistiger Kulturen sich ergebenden Forderungen und Gesichtspunkte zu verweben und in Einklang zu bringen. Es sind so Spannungen entstanden, in denen die Erklärung zu suchen ist für die stürmische innere Bewegung der mittelalterlichen Formendarstellung, für ihren suchenden, in oft beinahe unvermitteltem Neben- und Nacheinander schwerfällig konservativen und ungestüm radikalen Charakter, für ihre jähen Peripetien und die so weitgehende Verzweigung in scheinbar auseinanderstrebende Schulen und Kunstgebiete".

Sein Wort — „Der inhaltliche Standpunkt lässt das künstlerische Schaffen und die Natur des Kunstwerkes fast völlig ausser acht" — bezieht sich auf die Ikonographie.[1]

Von Schmarsow stammt die Definition des durch Wulffs Hauptwerk popularisierten ikonographischen Begriffs des Charaktertypus her: „Alle Abweichungen von



Nach Millet

Abb. 40. Athos, Protaton. Kreuzbesteigung. Detail. Fresko. XIV. Jh.

der normalen Ausbildung des Individuums, die Steigerung der Individualität, der Persönlichkeit nach der Bevorzugung innerer Werte, sind wieder Erscheinungen, die wir unter diesem oder jenem Typus zusammenzufassen pflegen, und dies ist am ehesten ein — Charaktertypus".[2]

[1] Schmarsow, a. O.. 255.
[2] Schmarsow, a. O., 255.

August Schmarsow war gleich gross als Ikonograph und Kunsthistoriker, aber als Aesthetiker der Kunst und Begründer der Kunstwissenschaft kam ihm keiner gleich, weder Wölfflin noch Riegl. Er hatte weder den ausgesuchten Stil des ersteren, noch eine Schule — die von Wien — von bedeutenden Kunstforschern auf seiner Seite wie der zweite. Aber niemand hat die kunstwissenschaftlichen Begriffe aus der Tiefe seiner messianisch inneren Konzentration herausgearbeitet wie er. Und so gewagt und sonderbar klingend die Inhalte seiner Kunstbegriffe gegen Ende des vorigen Jahrhunderts schienen, sind sie jetzt populär und allen Kunstwissenschaftlern, Architekten und Künstlern geläufig geworden, von denen vielen unbekannt ist, dass sie von August Schmarsow herstammen.

VI.

Mit keinem anderen deutschen Ikonographen und Kunsthistoriker, Aesthetiker der bildenden Künste und Kunstwissenschaftler hat Focillon so viel Gemeinschaftliches wie mit Schmarsow. Die Worte Focillons, dass „La science qui en (de la sculpture médievale en occident) rendait compte d'une façon complète devait donc être à la fois une iconographie, une philosophie, une analyse formelle", könnten auf die Werke beider Kunstforscher angewendet werden. Das Grundproblem für die beiden ist das des Kunstwollens, der Schaffenskraft des Künstlers. Für diese beiden vermittelt die Ikonographie nur die Einflüsse, die die Entstehung neuer Form n zustande bringen. Dabei erleben sie beide bei der Niederschrift ihrer Werke eine solche Ueberfülle der Gedanken, dass der Leser sofort, durch ein vielseitiges und reges geistiges Leben geführt, in neue und hohe, vorher nicht geahnte Regionen der Begriffe bei Schmarsow, der Ideen bei Focillon erhoben wird. (Dadurch, dass



Nach Millet

Abb. 41. Mistra, Brontochion. Apostel Paulus. XIV. Jh.



Nach Millet

Abb. 42. Mistra, Pantanassa. Prophet Zacharia. Mosaïk. XIV. Jh.

Schmarsow mit Begriffen, Focillon mit Ideen vorgeht, ist der grosse Unterschied zwischen der Persönlichkeit und des Stiles des einen und des anderen Gelehrten bedingt). Auch Focillon, ebenso wie Schmarsow, hat die Auffassung, dass die Kunstgeschichte ein Entwicklungsproblem ist, das zuerst den Charakter einer Kunst, selbst die Kunst

nur einer Gegend, einer Landschaft, feststellen soll. Erst dann muss die Feststellung der auf diese Kunst ausgeübten Einflüsse, die die Umschaffung der Form der Kunstwerke verursacht haben, und der Weiterverbreitung erfolgen. Und was eins der entscheidenden charakteristischen Merkmale der beiden Kunstwissenschaftler ist, ist, dass für sie der Ausgangspunkt ihrer Forschungen die Architektur — die Mutterkunst — ist. Ausserdem führen die beiden die Gotik (Schmarsow — auch die romanische Kirche) auf einen Kern, auf eine entwicklungsfähige biologische Zelle zurück, die das Ganze in einem System hält. Diese Zelle ist für Schmarsow die Vierung, als Masstab des gebundenen Systems, für Focillom — la nervure (die Rippe) als das entscheidendste Element bei der Entstehung des gotischen Baustiles. Die beiden haben dem Meister der mittelalterlichen Kunst das Vorrecht gegeben, Kunstwerke zu schaffen, aber nicht einen gehorsamen und bescheidenen Ausführer der ihm auferlegten Ideen zu sein. Focillon ist unermüdlich Maîtres et ateliers festzustellen. So gross auch immer die Rolle ist, die bei Schmarsow und Focillon die Begriffe des Raumes und der Form spielen, hält jener für den unumgänglich wichtigeren — für den allerwichtigsten! — Begriff den des Raumes, dieser den der Form. Schmarsow bestimmt die Architektur als Raumkunst, als Raumgestalterin, die Skulptur, die auf den Raum verzichtet, als Körperschöpferin, die Malerei — als Herstellerin der Einheit zwischen dem Raum und den Körpern. Focillon sucht die Formen im Raume, in der Materie, im Geiste und in der Zeit.[1]



Nach Petkowitsch

Abb. 43. Staro-Nagoritschino bei Kumanowo, Georgkirche. Kreuzabnahme. Fresko. XIV. Jh.

Nicht sehr weit ist Focillon von der Auffassung der Ikonographie entfernt, die Schmarsow gehabt hat, dem er kongenial ist: „L'iconographie n'en (d'une sorte

[1] Henri Focillon, Vie des formes, Paris 1933. — Drei Jahre früher hat er sich über die Bedeutung des Raumes für die Skulptur in seinem Werk L'art des sculpteurs romans, Paris 1931. IX. geäussert: „Toute analyse des formes présuppose une possession particulière de l'espace. Elles sont le lieu où se rencontrent l'étendue et la pensée. Leur valeur psychologique, leur intérêt comme représentation dépendent étroitement d'une mesure. Peut-être avons-nous perdu le sens de cette obligation. L'antiquité, le moyen âge, la Renaissance, en tant qu'elle continue le moyen âge, en sont remplis. Pour les modernes, on dirait que les valeurs spirituelles de l'art errent à l'abandon dans un espace désordonné. De là le primat des recherches portant sur les intentions et sur les fables. Ces dernières sont admirables, elles ont bercé les plus beaux songes de l'homme, mais, hors des limites précises où le génie des maîtres les enferme, elles ne sont que des fictions orales, des rêveries solitaires. Tout artiste est Dédale. Ce mythe si beau traduit un double effort: donner la vie aux images en séparant les jambes et les bras, construire un labyrinthe où notre pensée chemine, à la fois égarée et conduite. Ainsi se trouve assuré le double privilège du chef-d'oeuvre qui, par l'imitation, s'affirme comme une évidence et, par la rigueur cachée des mesures, comme un mystère".

de transmigration des formes) donnait pas toujours le sens: elle n'expliquait pas — ce n'est pas son objet — la poétique des Formes."[1]

In Beziehung auf Mâles Ikonographie schreibt Focillon: „L'histoire de l'art du moyen âge, interprétée par l'iconographie, devait donc nécessairement apparaître comme l'histoire des échanges entre les procédés, comme le lieu des migrations des images, et il était naturel d'autre part qu'en cherchant les sources et les origines, on fût amené à montrer le primat de telle ou telle technique, non seulement dans l'ordre de la pure iconographie, mais même dans des questions de style et à souligner, comme l'a fait M. Mâle, l'influence de la peinture des manuscrits sur la sculpture romane par exemple."[2] Drei Jahre später äusserte sich Focillon über die Ikonographie in einer bestimmteren Weise: „On peut concevoir l'iconographie de plusieurs manières, soit comme la variation des formes sur le même sens, soit comme la variation des sens sur la même forme. L'une et l'autre méthode mettent également en lumière l'indépendance respective des deux termes. Tantôt la forme exerce une sorte d'aimantation sur des sens divers, ou plutôt elle se présente comme une sorte de moule creux, où l'homme verse tour à tour des matières très différentes qui se soumettent à la courbe qui les presse, et qui acquièrent ainsi une signification inattendue. Tantôt la fixité obsédante du même sens s'empare d'expériences formelles qu'elle n'a pas forcément provoquées. Il arrive que la forme se vide complètement, qu'elle survive longtemps à la mort de son contenu et même qu'elle se renouvelle avec une richesse étrange."[3]



Nach Petkowitsch

Abb. 44. Umgebung von Skopje, Markowmonastir, Taufe Christi. Fresko. XIV. Jh.

Obwohl Focillon den byzantinischen Einfluss auf die französische Kunst des XV. und die italienische des XVI. Jahrhunderts nicht berührt, liegt dieser Einfluss im gewissen Sinne gleichsam wie selbstverständlich in seinen Feststellungen, welche die äussere und die innere Entstehungsgeschichte von Klaus Sluters des Moses am Mosesbrunnen in Dijon (Abb. 69) betreffen:

[1] Focillon, L'art des sculpteurs romans, Paris 1931, VIII.
[2] Focillon, a. O., 9 ff.
[3] Focillon, Vie des formes, Paris 1934, 5 ff.

„Moïse est hors du temps. Peut-être est-ce un portrait, mais transfiguré. Sa caducité formidable n'est pas celle de l'homme mais d'une race plus antique. Il a la tête en arrière, les yeux fortement inscrits sous les arcades sourcilières, sa longue barbe à deux pointes se propage sur la poitrine, son corps robuste et court est élargi par les plis transversaux de sa tunique: il nous faut reconnaitre dans le génie du maître qui l'a conçu non l'écho d'un moment, mais la continuité d'une dynastie spirituelle qui commence peut-être à maître Mathieu et qui se prolonge jusqu'à nous par Michel-Ange et Rodin".[1]

Die Hindeutung auf die byzantinische Kunst muss man darin suchen, dass Spanien, in dessen Wahlfahrtskirche Sanjago de Compostela Statuen von Maitre Mathias zu sehen sind, eines der Länder gewesen ist, das den Einfluss der byzantinischen Kunst auf die französische vermittelt hat, und durch die Byzanz Frankreich seine Ikonographie und sein Streben, die Charaktertypen zu individualisieren, vermittelt hat. Die Hinfälligkeit Moses führt Focillon zu der Annahme, die der Voraussetzung, dass die Mosesstatue ein transfiguriertes Bildnis sei, nicht widerspricht: „Sans doute avons-nous là l'exemple le plus remarquable de l'accord entre le théâtre et l'art figuré, qui est un des caractères de la fin du moyen âge, et sinon la transposition dans la pierre, du moins un souvenir, par le sujet, peut-être par les costumes, d'un drame grandiose les prophètes juges du Seigneur."[2] Die Anerkennung des engsten Zusammenhanges zwischen Sluters Mosesstatue und der byzantinischen Kunst könnte in der folgenden Aeusserung Focillons gefunden werden, falls er von ihr nicht zurückgetreten wäre: A première vue, on dirait que le saint Paul préfigure le type prophétique de Sluter, mais des recherches, des intentions ornamentales, un quillochage de modelé dans la barbe qui sont d'une toute autre



Photo Nationalmuseum, Sofia

Abb. 45. Berende bei Zaribrod. Friedhofkirche. Apostel Petrus. Fresko. XIV. Jh.

[1] Focillon, Art d'occident, Paris 1938, 296. — Auf Seite 238 charakterisiert Focillon Meister Mathias als „Architecte des figures surhumaines de Compostelle, les prophètes, les apôtres, qui jamais ne furent mieux investis de la majesté de leur mission".

[2] Focillon, a. O, 296.

nature. Peut-être cet art a-t-il des liens avec la Catalogne? On songe aux atel ers du portail de Tarragone. Il est sûr qu'il n'est pas médiocre, et il parait à peu près unique en France, et dans la région." [1]

Abgesehen von der neuen Erwähnung von Spanien als Vermittlungsland der Einflüsse, ist sehr wichtig die Feststellung Focillons von dem Quillochage an dem Bart Moses von Sluter, der ihn zurückhält, einen Zusammenhang zwischen der Statue des Apostels Paulus und dieser des Moses anzunehmen. In der Abhäng gkeit des Mosesbildes vom Paulusbildes und in der Anwesenheit der wellenartig stilisierten Locken an dem Barte des Moses von Sluter liegt der Einfluss der byzantinischen Ikonographie. Die erste Frage wird bis auf die weiteren Ausführungen verschoben, hier wird nur die zweite berührt. Wenn die byzantinische Kunst die krause Modellierung des Kopfhaares von der antiken Bildhauerei hergenommen hat, so sind die Locken an dem Bart der Heiligen, wenn nicht rein byzantinischen, so wenigstens orientalischen Ursprungs. Inwieweit der Gedankengang Focillons um die byzantinische Kunst geschwebt hat, — das kann man aus der folgenden Behauptung ersehen: „Sluter conçoit la sculpture comme un grand peintre et comme un poète épique, il substitue à la règle monumentale, dont l'instinct le possède encore, une autre règle qui ne tire sa force que de l'oeuvre elle même et de sa qualité expressive, il crée un style".[2] Eben diese Charakteristik des Kunstwollens Sluters — die Bildhauerei wie ein grosser Maler und ein erzählender Dichter aufzufassen, um der monumentalen Ordnung eine andere Ordnung einzusetzen, die ihre Kraft aus dem Kunstwerke selbst und aus seiner expressiven Eigenschaft zieht und einen Stil schafft — ist der byzantinischen Malerei eigen, um so mehr als sie, obwohl nur mit Linie und Farbe, viel eher statuarische als malerische Tendenzen verfolgt, indem sie die Dimension in die Höhe betont und das Selbstgefühl hervorruft.



Photo Nationalmuseum, Sofia

Abb. 46. Zemen bei Küstendil, Klosterkirche. Apostel Petrus. Fresko. XIV. Jh.

Nach seiner Aeusserung über das Problem von den Einflüssen und von der materiellen Form spricht sich Focillon auch über die innere Macht des alttesta-

[1] Focillon. a. O., 233.
[2] Focillon, a. O., 293.



Photo Nationalmuseum, Sofia

Abb 47. Sofia, Georgkirche. Propheten. Detail von Prophetenkranz. Fresko. XIV. Jh.

mentlichen Propheten aus: „Les draperies de Sluter sont des compositions dramatiques qui valent pour elles-même. Le corps qui les habite et qu'elles déguisent n'a que l'intérêt d'en soutenir les mouvements, les chutes et les flots abondants. C'est moins un organisme qui vit qu'un système de forces, une combinaison d'axes, maneuvrant et machinant des plis pleins de grandeur, que parcourent des ombres profondes et mouvementées."[1] Auch die Darstellung der inneren Macht, besonders bei den alttestamentlichen Propheten, in erster Stelle bei Moses, ist Italien und Westeuropa durch die byzantinische Kunst vermittelt worden. Der Zusammenhang zwischen der byzantinischen Kunst und der Mosesstatue von Michelangelo ist viel enger und leichter herzustellen, da Italien das gelobte Land der byzantinischen Malerei war, die ihre grossen Zentren — vor allem Ravenna und Rom, Sizilien und Venedig — hatte, und zur Zeit Michelangelos mehr byzantinische Kunstwerke besass, als die ganze durch die Türken verwüstete Balkanhalbinsel.

Auf Grund von Focillons kunstwissenschaftlichen Prinzipien der Ikonographie, der Form, des Stiles und der grossen Kunstrichtungen ist eine nähere Beziehung zwischen bestimmten kraftstrotzenden Typen der byzantinischen Kunst und Michelangelos Moses zu verfolgen. Um diese Frage im voraus in helleres Licht zu stellen, gebe ich noch die folgenden grundliegenden Prinzipien Focillons wieder:

„La forme peut devenir formule et canon, c'est-à-dire arrêt brusque, type exemplaire, mais elle est d'abord une vie mobile dans un monde changeant. Les méthamorphoses, sans fin, recommencent. C'est le principe de style qui tend à les coordonner et à les stabiliser."[2]

[1] Focillon, a. O., 295.
[2] Focillon, Vie des formes, Paris 1934, 10.

„Le style s'affirme par ses mesures." [1]

„Chaque style traverse plusieurs âges, plusieurs états. Il ne s'agit pas d'assimiler les âges des styles et les âges de l'homme, mais la vie des formes ne se fait pas au hasard, elle n'est pas un fond de décor bien adapté à l'histoire et sorti de ses nécess tés, elles obéissent à des règles qui leur sont propres, qu sont en elles ou, si l'on veut, dans les régions de l'esprit qu'elles ont pour siège et pour centre, et il permet de chercher comment ces grands ensembles, unis par un raisonnement serré, par des expériences bien liées se comportent à travers ces changements que nous appelons leur vie. Les états qu'ils traversent successivement sont plus ou moins longs, plus ou moins intenses selon les styles, — l'âge expérimental, l'âge classique, l'âge du raffinement, l'âge baroque." [2]

Der Zusammenhang zwischen der byzantinischen Kunst und den von Focillon erwähnten Künstlern wird darin liegen müssen, einen byzantinischen Charaktertypus



Photo Nationalmuseum, Sofia

Abb. 48. Tirnowo. Peter- und Pawelkirche. Apostel Peter und Paulus. Fresko. XIV. Jh.



Photo Nationalmuseum, Sofia

Abb. 49. Peter- und Pawelkirche. Der heilige wundertätige Iwan Rilski. Fresko. XIV. Jh.

[1] Focillon, a. O., 11.
[2] Focillon, a. O., 15.



Photo Nationalmuseum, Sofia

Abb. 50. Bojana bei Sofia, Christus segnend. Fresko. 1259.

auszusuchen, der mit gewissen seiner ikonographischen und stilistischen Merkmalen als Vorgänger des Werkes wenigstens des einen von ihnen — Michelangelo — anzusehen ist. Dabei wird es darauf ankommen, nicht nur eine gewisse entsprechende ikonographische Aehnlichkeit festzustellen, die zur äusseren Entstehungsgeschichte zählt, sondern vor allem einen inneren oder nach aussen als Bewegung manifestierten Seelen- und Geisteszustand hervorzuheben, der den mittelalterlich-byzantinischen und Michelangelos neuzeitlich-italienischen Barock in engere Beziehung bringt. Dieser byzantinische Charaktertypus könnte nicht nur Moses sein. Die byzantinischen Meister haben ihn viel öfter jung oder in mittlerem Alter (Abb. 34), als bejahrt (Abb. 31 u. 58 a) dargestellt.

Von den neutestamentlich älteren Heiligen könnten nur diese in Betracht kommen, die ihm durch ähnliche und viel tragischere innere Macht gleich waren. Zu diesen Heiligen zählen vor allem Johannes der Täufer und Apostel Paulus. Und wie Moses dem israelitischen Volke der Gesetzgeber, so ist Johannes der Prediger des messianischen Reiches, der Christus als Messias taufte und als den von Jehova versprochenen und vom Volke ersehnten Messias empfahl, und Paulus der eigentliche Retter der Lehre Christi' der eigentliche Begründer des himmlischen Reiches, der christlichen Dogmatik, des Christentums als Weltreligion und der Lehre von Christus als Gottessohn. Alle drei: Moses, der Täufer und Paulus, ha-

ben, um ihre Lebensaufgabe zu erfüllen, eine unerschütterliche innere Macht, einen rücksichtslosen Willen besessen, wie keiner von den israelitischen Propheten oder christlichen Aposteln.

Von den drei Hauptcharaktertypen war der des Johannes des Täufers viel früher, schon im V.—VI. Jahrhundert, festgesetzt (dieser von Christus erst im IX. Jh.). Von ihm waren andere Charaktertypen, sogar von Christus selbst, beeinflusst und erneuert. Deshalb war der Täufercharaktertypus der grundlegende und blieb als solcher im Laufe der Jahrhunderte massgebend, in den orthodoxen Ländern — bis heute.

Der asketische Charaktertypus Johannes des Täufers könnte als ein fast universaler Typus angesehen werden. Seine allerwesentlichsten Züge sind grosser Kopf mit breitem Kinn, seitwärtsspringenden Kiefern, langem Bart und strengem Gesichtsausdruck einer Konzentration der Seelen- und Geistesmacht.

Im Laufe der Jahrhunderte wurde der asketische Charaktertypus des Täufers (Abb. 12) einer geringeren oder grösseren Erneuerung unterworfen, die von den Zeitstilströmungen bedingt war, ohne sich von den zweigrundlegenden und nebeneinander laufenden Richtungen — dem Barock- und dem klassizistischen Stil sehr weit zu entfernen. Lebens- und entwicklungsfähiger blieb der Barock. In diesem Stil haben wir Bilder des Täufers, die entweder treuer seinem Urcharaktertypus aus Sinaï bleiben (Abb. 13, 14, 19, 21, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 45, 51, 55, 56, 57—59, 63, 64 und 68), oder fast gründlich erneuert sind (Abb. 34). Die klassizisierende Stiltendenz hat nur bis zum XIV. Jahrhundert eine selbständigere Stellung nehmen können (Abb. 19 u. 26). Im XIV. Jahrhundert setzt der asketische Charaktertypus des Täufers seine Position mit unwiderstehlicher Gewalt durch.

Der Charaktertypus des Täufers, aufgefasst und wiedergegeben in den beiden Stilrichtungen (von denen der Barock allen anderen Stiltendenzen, vor allem dem Realismus, Naturalismus und Impressionismus, den Weg zum selbstän-



Nacn Petkowitsch

Abb. 51. Lesnowo, Christus segnend. Fresko. XIV. Jh.

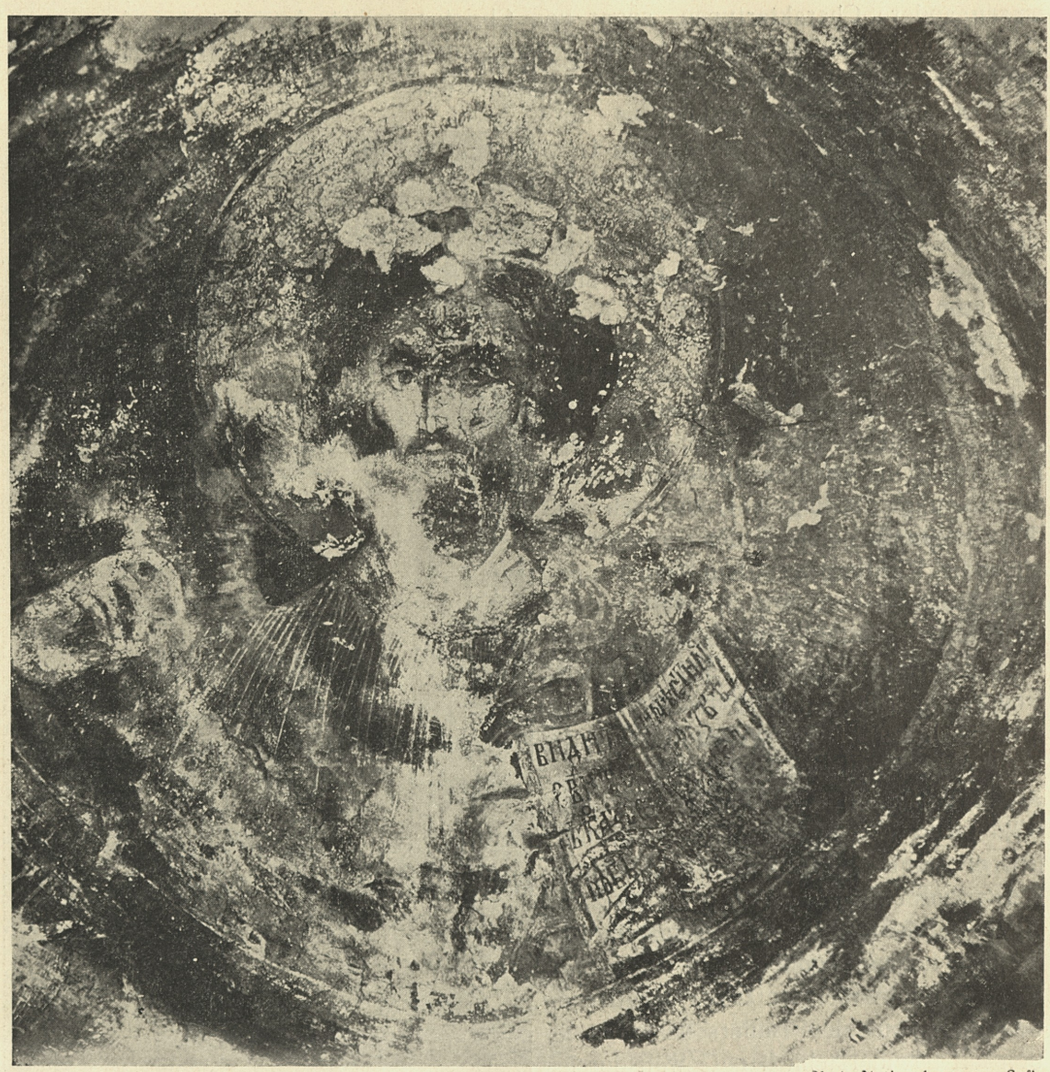


Photo Nationalmuseum, Sofia

Abb. **52.** Bojana bei Sofia, Christus Pantokrator. Fresko. 1259.



Nach Petkowitsch

Abb. 53. Detschani. Christus Pantokrator. Fresko. XIV. Jh.

digen Aufblühen sperrte und sie in sich aufzehrte) hat eine Unmenge von Charaktertypen von verschiedenen Heiligen und nicht Heiligen beeinflusst, darunter von Adam (Abb. 23 u. 63), Kain (Abb. 23), Abraham (Abb. 32), Propheten (Abb. 18, 21, 22, 29, 42, 47, 59, 64), Gerechten (Abb. 23 u. 63), Priestern (Abb. 9, 10, 28, 38, 62), Aposteln (Abb. 14, 19, 22, 26, 29, 57, 63), Evangelisten (Abb. 13, 19, 26, 63), Kriegern (Abb. 19), Wundertätigen (Abb. 49), Christus (Abb. 8, 14, 25, 27, 32, 35, 36, 45, 55), mittelalterlichen Königen (Abb. 24) usw.[1]

[1] Kondakov hat sich über die Typen der Handschriftenzeichnungen des XI. u. XII. Jahrhunderts folgenderweise geäussert: „Tous les types de cette époque se subdivisent en trois catégories, qu'on peut appeler: type angélique, type prophétique ou biblique, type apostolique. Toutes les matrones ressemblent à sainte Anne, les femmes jeunes à la Vierge, les hommes à saint Joseph" (Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures, — II, 10 — zitiert bei Diehl, I, 411). Gegen die letzte Behauptung Kondakovs spricht widerspruchslos der Vergleich zwischen den Gestalten und Gesichter der heiligen Joseph und des Priesters (Abb. 27). Der Priester ist dem Täufer in Abb. 28 aber nicht dem heiligen Joseph ähnlich. Joseph hat ja nie eine andere Bedeutung, als diese eines Beschützers von Maria und Christus, und zwar nur solange dieser noch ein Kind oder Knabe war. Die Bedeutung Josephs für die katholischen Länder kommt von den apokryphen Beschreibungen des Lebens Marias, besonders von dem Buche eines Franziskaners „Beschaulichungen über das Leben Christi" (eigentlich über das Leben Marias), das im XIII. Jahrhundert in Italien geschrieben wurde und grosse Verbreitung gefunden, den Kultus der Mutter Gottes befestigt und Motive der Kunst zur Verfügung gestellt hat. Erst von diesem Jahrhundert ab und unter italienischem Einfluss nehmen die orthodoxen Meister auch Episoden aus dem Leben Marias.



Photo Nationalmuseum, Sofia

Abb. 54. Tirnowo, Peter- und Pauluskirche. Deesis. Fresko. XIV. Jh.



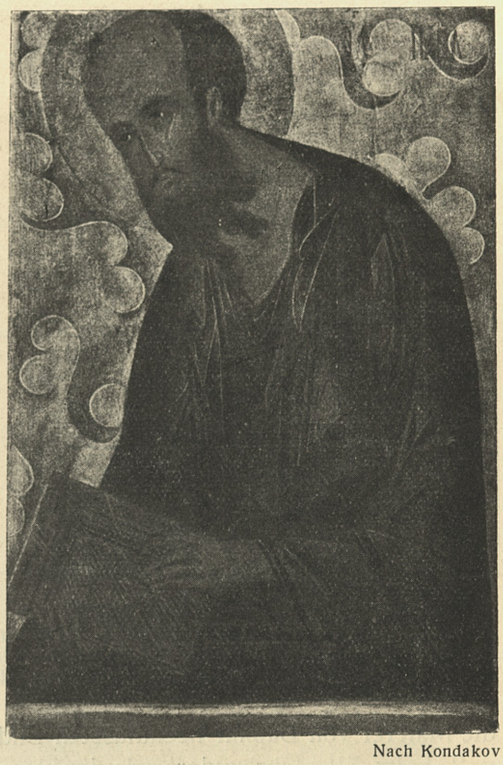
Nach Petkowitsch

Abb. 55. Petsch, Entschlafung des Patriarchen Sawa II. Fresko. XIV. Jh.



Nach Kondakov

Abb. 56. Andrey Rubljovs Tradition, Johannes der Täufer. Ikone in Nikolskji Adnowertscheski Monastir in Moskau. XV. Jh.



Nach Kondakov

Abb. 57. Andrey Rubljovs Tradition. Apostel Paulus. Ikone in Nikolskji Adnowertscheski Monastir in Moskau. XV. Jh.

Sehr treu dem Sinaier Charaktertypus des Täufers (Abb. 12) sind die von ihm entlehnten Elfenbeinbilder des VI. Jahrhunderts (Abb. 13 u. 14).

In den folgenden zwei Renaissancen haben wir:

Vom X. Jahrhundert das realistische, noch asketischere Bild des Propheten Jessaies (Abb. 19), das an das Sinaier Bild des Täufers erinnert, und die Elfenbeinreliefs des Täufers, der Apostel und heiligen Krieger (Abb. 20), die zur klassizisierenden Stilrichtung von Konstantinopel gehören, die Linie und die Modellierung auf die von der klassisch-antiken Kunst festgesetzten Grenzen zurückzuführen versuchen, das Gesicht und die dünnen Bärte verlängern und ihm den melancholischen Ausdruck eines Philosophen oder Tragödienautors auferlegen.

Vom XI. Jahrhundert haben wir das streng aufgefasste und sorgsam und mässig stilisiert dargestellte Täuferbild (Abb. 20), das die Charaktertypen vom Propheten Jeremia (Abb. 21) und dem Täufer, dann von Adam, Königen, und selbst vom Heiland in ein und demselben Bilde (Abb. 23), von Moses und Aposteln (Abb. 22) und auch das Pantokratorbild (Abb. 8) in derselben Kirche, beeinflusst, und die durch



Nach Kondakov



Nach Kondakov

Abb. 58 u. 59. Andrey Rubljovs Schule, Moses und Elias Detaile von der Ikone Verklärung in der Kirche Spas na Boru in Moskau (Kopie einer Ikone von Andrey Rubljov (1370—1430). Kremlin. Mitte des XV. Jhs.

die Malerei von Daphni beeinflussten Bilder in Sizilien vom XII. Jahrhundert (Abb. 24 u. 25). Im XII. Jahrhundert, als die klassizisierende Stilrichtung in Konstantinopel von der Formensprache der alten Griechen abzuweichen begonnen hat, sind die Gesichter, Bärte und Körper des Täufers und der von seinem Charaktertypus abgeleiteten Apostel und Christusbilder breiter und mit männlicherem Ausdruck (Abb. 26). Vom XII. Jahrhundert sind auch die dem Sinaitäufercharaktertypus treuer gebliebenen realistischen Miniaturen des Täufers (Abb. 28) und des hohen Priesters (Abb. 27).

Vom XIV. Jahrhundert haben wir einerseits Täuferbilder (Abb. 31), die unter dem Einfluss der klassizisierenden Stilrichtung stehen, andererseits Täuferbilder in Protaton, von denen das eine (Abb. 31) in der Tradition von Sinai steht, das andere (Abb. 33) einen erneuerten Charaktertypus darstellt. Das erste Bild hat Abrahams Charaktertypus in Mistra (Abb. 32), das andere den vom Heiland (Abb. 35), von Moses (Abb. 34) und Christus am Kreuz (Abb. 36) beeinflusst.

Die grösste ikonographische und stilistische Abweichung von dem Sinaier Charaktertypus des Täufers hat die klassizisierende Stilrichtung vorgenommen, die unter dem beständigen Einfluss der auf Konstantinopels öffentlichen Plätzen und im Hippodrom aufgestellten klassisch- antiken Bildhauerei stand und ihre Wirkung auf Barockbilder in Russland in dem Sinne ausübte, dass sie das angehende russische Rokoko der Ikonen des XV. Jahrhunderts (Abb. 56—57) ins Leben rief.[1] Aber aus

[1] Das bulgarische Rokoko brach, hauptsächlich während des XIV. Jahrhunderts, in den Wandmalereien der Boljarenkirchen auf Trapesitza in Tirnowo und in den Handschriftenminiaturen durch. Protitsch. Le Style de l'école de Tirnovo du XIII-e et X V-e siècles, Ders., Recueil Uspenski II. II, 99 ff., Ders., Les origines sassanides et byzantin de l'art bulgare, Mélanges Diehl, II, 159, Ders., Vom Kunstschaffen der Vorfahren, Leipziger illustrierte Zeitung № 4952, s. 47, ff.



Nach Bettini

Abb. 60. Rom, S. Maria Antiqua. Apostel Andreas. Fresko. VIII. Jh.



Nach Bettini

Abb. 61. Rom, Museo di S. Paolo. Kopf des Apostels Paulus aus der Kirche S. Paolo fuori le mura. Mosaik. 1218.



Nach Glück

Abb. 62. Venedig, S. Marco. Zacharias und Elisabeth. Mosaik. XIV. Jh.

demselben Jahrhundert stammen in Russland — und zwar von derselben Schule von Andrey Rubljov — die Charaktertypen von Moses und Elias, die auch stilistisch dem Sinaier Täufercharaktertypus treu sind (Abb. 58 u. 59).

Der verwandlungsfähige Täufercharaktertypus hat seinen Stempel auch den Bildnissen von Herrscherpersönlichkeiten — des Königs Roger II. (XII. Jahrhundert Abb. 36), des rumänischen Woiwoden Radu Negru (XIV. Jahrhundert) und des heiligen russischen Fürsten Roman Uglitschski (XVI. Jahrhundert) usw. aufgedruckt.

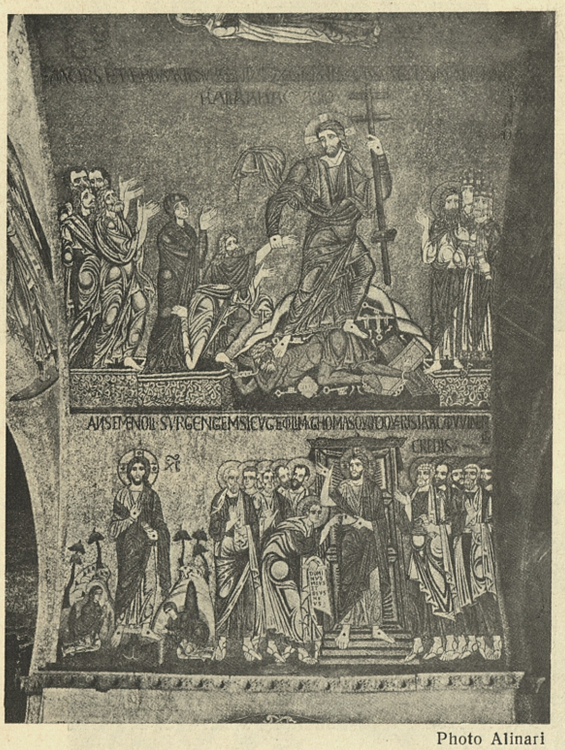


Photo Alinari

Abb. 63. Venedig, S. Marco. Christus in der Hölle, Frauen am Grabe, Thomas. Mosaik. XII. Jh.

Der Charaktertypus des Täufers und die von ihm abgeleiteten oder nur beeinflussten Bilder der Heiligen kommen in Betracht, insoweit sie die Träger einer ungebrochenen inneren Macht sind. Um die latent vorhandene oder durch Bewegung nach aussen manifestierte innere Macht darzustellen, war eine andere Stilrichtung nötig, als die klassizisierende. Der Drang der inneren Macht nach aussen, nach Bewegung, selbst wenn diese nur durch ihre Anfangsmomente angedeutet ist, ist Drang nach künstlerischer Freiheit. Und diese konnte nur durch die Barockstilströmung erreicht werden. Das war für die byzantinischen Meister keine schwere Aufgabe. Ihre Kunst hat ihre Anfänge aus dem hellenistischen Barock gesaugt und ist in ihrer ganzen Entwicklung, ausgenommen die sie begleitende klassizistische Kunsttendenz, mehr oder weniger Barock gewesen.[1] Um diesen Barock bis zu seiner höchsten Entwicklung zu führen, bedurfte es eines Künstlers, dessen ungestüme Schöpferkraft gerade so erdrückend war und nach Ausdruck drang, wie einige Jahrhunderte später, die des Begründers des neuzeitlichen Barocks, Michelangelos. Dieser byzantinische Meister war Panselinos (Abb. 10, 31—40).

Alles, was früher versucht worden ist, die menschliche Gestalt als Inhaberin latenter oder entäusserter Macht darzustellen, ist im Vergleich mit Panselinos Werk in Protaton ein mässiges Tasten, eine Vorbereitung seines Aufkommens. Die Darstellung der inneren Macht und äusseren Bewegung gibt Panselinos durch eine biegsame und überspannte Linie und eine in ihren Konturen überquellende Modellierung,

[1] Protitsch, Der Barock der byzantinischen Monumentalmalerei, Atti del V congresso internationale di studi byzantini, Roma 1939, II, 343 ff.

die bis zu jener äussersten Grenze steigern, die das Karikaturhafte und, wie zwei Jahrhunderte später bei Grünewald, das Hässliche streift (Abb. 37, 39 und 27).

Es war im XIV. Jahrhundert, als auf dem Balkan die türkische Gefahr sich wie ein Gewitter zusammenballte, die christlichen Herrscher in ihrem Macht- und Siegesbewusstsein schwelgten und den, wie eine exotische Blume berauschenden Barock auch in ihren Ländern sehen wollten — in repräsentativen Bildnissen der Herrscher, des Himmelskönigs und der Königin und aller ihrer Heiligen. Panselinos Barock, der weit über die Grenzen der Balkanhalbinsel seine Eroberungen machte, unterlag, in den verschiedenen Kunstzentren und Ländern, einer grösseren oder mässigeren Entäusserung, die vom Vorhandensein der klassizisierenden Kunsttendenz in Konstantinopel (Abb. 9), und verhältnismässig in Mistra (Abb. 3, 41 u. 42), oder von dem unruhigen Zeitgeist in Makedonien (Abb. 4, 43 u. 44), Bulgarien (45—49 u. 75) und Serbien (Abb. 53 u. 55) bedingt war. In Bulgarien,[1] das verhältnismässig immer mit der Konstantinopler Kunst wetteiferte, wurde die Barockfigur des Panselinos nicht gemässigt, sondern nur veredelt.



Nach Glück

Abb. 64. Venedig, S. Marco. Propheten und Taufe Christi. Mosaïk. XIV. Jh.

Italien war das gelobte Land der byzantinischen Malerei, der tragbaren Holz-, Bronze- und Marmorikonen und der kleinen Reliefs, vor allem aus Elfenbein. Die nach dem verwandlungsfähigen Charaktertypus des Täufers geschaffenen oder nur beeinflussten Kunstwerke in Italien befinden sich für das VI. Jahrhundert in Ravenna (Abb. 12—14), für das XII. in Sizilien (Abb. 36), und für das XIV. in Venedig (Abb. 62—64). Die ältere byzantinische Barockstilrichtung und ihre durch kurze Linien stilisierten Haarkrausen und Bartlocken treten in auffallenden Darstellungen noch ziemlich früh auf, um nicht mehr zu verschwinden (Abb. 60 u. 61), selbst die Bewegung der Wasser- nnd Erdlandschaft (Abb. 64 u. 65) ist, in einer ausgesprochenen expressionistischen Weise, veranschaulicht worden.

[1] Protitsch, Der Barock in der bulgarischen Wandmalerei des vierzehnten Jahrhunderts, Sunti delle comunicazione del V congresso internazionale di studi bizantini in Roma 1936, 69 ff., Ders., Recueil Uspenski II., Paris 1932 95, ff., Ders., Mélanges Diehl, Paris 1930, II, 159.

Aber auch die eigentlich talienischen Künstler, die unter dem E nflusse der französischen Kathedral- und römischen Skulptur standen, und sich seit dem XII. Jahrhundert von dem byzantinischen Einfluss zu befreien suchten, nahmen von Byzanz selbst im XIV. Jahrhundert einerseits konographische Motive, andererseits die Anregung, die Charakteristik schärfer zu betonen. Das ist der Fall besonders bei Nicolò Pisano[1] (Abb. 66), aber auch bei Giovanni und Andrea Pisano (Abb. 67 u. 68).

Sehr wichtige Tatsachen der äusseren Entstehungsgeschichte der Mosesstatue von Michelangelo (Abb. 71) sind, dass sie nur ein Teil eines grosskomponierten Grabdenkmales des Papstes Julius II. (gestorben 1513) ist, und dass ein anderer Teil dieses Grabdenkmales die Statue des Apostels Paulus sein sollte. (Die anderen Teile des Grabdenkmales sind die Siegesgruppe, jetzt in der Academia zu Florenz, sechs Sklaven, von denen zwei vollendet in Louvre, vier unvollendet in der Academia in Florenz stehen. Die Allegorien des tätigen und beschaulichen Lebens und die Paulusstatue, die nie angefangen worden sind, sollten nebst Mosesstatue auf der oberen Plattform des frei gedachten Grabdenkmales stehen. Deshalb ist diese Statue auf Unteransicht bearbeitet und entspricht in ihrer jetzigen Aufstellung auf ebener Erde nicht der ursprünglichen Intention des Künstlers).[2]



Nach G ück

Abb. 65. Venedig, S. Marco. Sintflut u. Noahlegende. Mosaik. XIII. Jh.

Die erste dieser Tatsachen deutet darauf hin, dass allen Teilen eines Monumentaldenkmales, das dabei in einer Kirche — San Pietro in Vincoli in Rom — zur Zeit der höchsten Blüte der klassizistischen Renaissance Italiens zu errichten war, jede Bewegung weggenommen werden musste, so undenkbar ein Barockkunstwerk ohne eins dieser wesentlichsten Merkmale des Barockstiles erscheinen sollte.

Die Kunstgelehrten haben die Frage von der Bewegung in der Mosesstatue diskutiert, einige fanden die Bewegung, andere fanden sie nicht.[3] Henri Thode behauptet: „Hier, wie immer, ist es ihm um die Gestaltung eines Charaktertypus zu tun. Er schafft das Bild eines gewaltsam leidenschaftlichen Führers der Menschheit, der, seiner

[1] Vitzthum u. Volbach-Berlin, a O., 124.
[2] Max Sauerland, Michelangelo (Blaue Bücher) V.
[3] Sauerland, a. O, V.

göttlichen gesetzgebenden Aufgabe bewusst, dem unverständigen Widerstand der Menschheit begegnet. Einen solchen Mann der Tat zu kennzeichnen, gab es kein anderes Mittel, als die Energie des Willens zu verdeutlichen, und dies war möglich nur durch die Veranschaulichung einer der scheinbaren Ruhe durchdringenden Bewegung, wie sie in der Wendung des Kopfes, der Anspannung der Muskeln, der Stellung des linken Beines sich äussert". [1]

Die zweite Tatsache aus der äusseren Entstehungsgeschichte der Mosesstatue, nämlich, dass auch eine Statue des Paulus auf dem Grabdenkmal vorgesehen war, deutet wie schon die Statue des Moses, darauf hin, dass Michelangelo die traditionellen Charaktertypen dieser beiden Titanen der Menschheit zu Rat ziehen musste.

Michelangelo, der grösste Titan der Weltkunst, gehörte zu jenen äusserst individualistischen, man könnte sagen anarchistischen Künstlern, die (wie der Meister der Apokalypse in Moissac, oder Rubens beim Kopieren der Amazonenschlacht von Michelangelo, oder Cézanne) gleich nachdem sie eine Sinneswahrnehmung von einem Kunstwerke gehabt, sie sofort, in ihrem Geiste, einer Umgestaltung unterwerfen, die das Entnommene bei dem ausgesprochen persönlichen Stil eines gründlichen Erneuers der Kunst kaum erkennen lässt, falls er es irgend einmal verwertet hat.

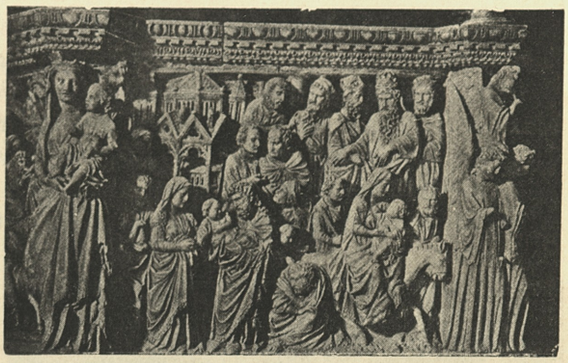


Abb. 66. Siena, Dom. Opferdarbietung im Tempel u. Flucht nach Ägypten von Nicolò Pisano. Marmor. XIV. Jh.



Abb. 67. Pisa, Dom. Opferdarbietung im Tempel von Giovanni Pisano. Marmor. XIV. Jh.

[1] Henri Thode, Michelangelo III, Berlin 1926, 256.

Die nächste Entlehnung Michelangelos von italienischen Künstlern stammt von Donatello, der unter anderen als Schüler auch Bertoldo — den Lehrer Michelangelos — hatte. Bertoldo brachte in sein Werk (Kreuzigung, im Nationalmuseum zu Florenz) mehr Bewegung als sein Meister. Bei der geistigen Umgestaltung der sitzenden Statue des Evangelisten Johannes von Donatello (Abb. 70) hat Michelangelo sie von einer rein statuarischen zu einer architektonischen Einheit umgeschaffen, indem er unter anderem die Schwere des sitzenden Körpers von dem Brett des Thrones bei Donatellos Werk in die Beine seines Moses versetzte, die jeden Augenblick bereit waren aufzuspringen, wodurch die drükkende Schwere des Oberkörpers ein Entgegenstreben in der latenten Bewegung der Beine zum Ausgleich fand. Die zweite Entnehmung, die Michelangelo von Donatello umgestaltet hat, war der Blick des Evangelisten, der, scheint es, das Entstehen des Jüngsten Gerichtes betrachtete, das er nach Befehl Christi gesehen und beschrieben und so der Menschheit den grössten Beweis für die Existenzberechtigung Gottes geliefert hat, deren Verneinung die straflose Ausübung jedes Verbrechens rechtfertigt hätte (was Dostojewski zum Problem seines genialen Romanes „Die Brüder Karamasow" machte). Den ruhig von innen her empfangenden Blick des Evangelisten Johannes hat Michelangelo bei Moses in ein nach aussen gerichteten betrachtenden Blick umgeschaffen.



Abb. 68. Florenz, Baptisterium. Grablegung des Evangelisten Johannes von Andrea Pisano. Detail der Bronzetür XIV. Jh.

Die Bewegung der latenten inneren Macht hat Michelangelo nicht nur durch die von Thode festgesetzten Momente und durch den, nach aussen gerichteten Blick, veranschaulicht, sondern auch durch das scheinbare Fliessen der welligen kurzen Krausen des Kopfhaares und der langen Locken des patriarchalen Bartes, dargestellt. Die Art und Weise, durch diese Form die Bewegung des Haares und des Bartes darzustellen, ist nur byzantinisch (Abb. 20—26, 33, 39—42, 45—49, 56—61, 64 u. 75), selbst wenn sie Michelangelo nur von italienischen Meistern entlehnt hätte (vgl. die Bewegung des Haares Abb. 66, besonders Abb. 67). Was aber noch byzantinischer bei der Statue des Moses ist, das ist sein Typus, so umgeschaffen er auch sein möchte, und der, formell so vervollkommnet gegeben, dem Apostel Paulus von Zemen

(Abb. 75) am nächsten steht. Sicher sind in Italien Vermittlungsglieder zwischen diesen zwei Kunstwerken gewesen, die Michelangelo beeinflusst haben. Dabei hat der Moseschar aktertypus von Michelangelo kaum eine Ähnlichkeit mit anderen seiner



Nach Focillon

Abb. 69. Dijon, Mosesbrunnen. Mosesstatue von Claus Sluter, 1402.



Abb. 70. Florenz, Dom. Evangelist Johannes von Donatello, 1415.

Charaktertypen, weder mit den verschiedenen alttestamentlichen Propheten, noch mit Gottvater und den älteren Gesichtern seines Werkes in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Die von Focillon gegebene Reihe von Mathias Statuen in Compostele, Klaus Sluters Moses am Mosesbrunnen in Dijon, Michelangelos Moses in Rom und Rodins Denker in Paris ist mit der byzantinischen Kunst zu vervollständigen, und zwar in der Weise, dass diese Kunst den Anfang markieren müsste. Desto mehr, weil die byzantinische Malerei vorwiegend, wenn nicht ausschliesslich Figuren-, aber nicht Raumkomposition war und statuarisch wirkte. Deshalb hat sie die Anfänge der französischen Skulptur des Mittelalters ins Leben gerufen, aber nicht nur weil ihr die byzantinische Kunst ikonographische Motive und den expressionistischen Stil verliehen hatte.

Die byzantinische Malerei ist die Kunst der einzelnen Figuren, der aneinandergereihten Figuren und der komplizierteren Figurenkompositionen. Der byzantinische Meister hat aber nur den Kopf, eigentlich das Gesicht, mit dem Auge des antiken Künstlers gesehen, und hat deshalb nur für diesen Körperteil den realistischen Stil kultiviert. Alles andere, vom Kopfe bis zu den Füssen, ist ein Gestell, an den Kleider, Schmuck, Waffen, Kirchenutensilien usw. aufgehängt sind, die zur Charakteristik der dargestellten Persönlichkeit ihren Beitrag geben. Auch mit einem anderen Auge als das Gesicht ist der Raum gesehen worden. Deshalb ist das Wesen der Malerei, die Einheit der Figuren und des Raumes im Bilde nach der Natur herzustellen, von dem byzantinischen Meister nicht erreicht und nicht verfolgt worden. Die byzantinische Malerei macht eher den Eindruck einer statuarischen Kunst, die die Dimension in der Höhe unterstreicht und das Selbstgefühl der dargestellten Persönlichkeiten — Profanen und Heiligen — zum Ausdruck bringt. Daraus ist der entscheidende, nicht nur ikonographische Einfluss dieser Malerei auf die französische Bildhauerei, besonders während ihrer Anfänge in der zweiten Hälfte des XI. und während des XII. Jahrhunderts, und noch mehr auf die italienische, weit über das XIV. Jahrhundert hinaus, zu erklären. Die zweite Dimension — in der Breite — die die eigentliche Dimension eines malerischen Werkes ist, kommt bei den byzantinischen Meistern nicht zur vollen Geltung. Und das, was das byzantinische mehrfigürliche Bild in voller Einheit hält, ist die Komposition, die nur von der Linie, aber nicht von der Farbe, beherrscht ist. Die Kompositionslinie beherrscht alle drei Richtungen und unterstreicht nicht die pyramidale, sondern die dem Barock eigene, diagonale Richtung. In dieser diagonalen Richtung liegen alle Bewegungen, die alle Gefühle, jede Pathetik und die nur latente oder schon entäusserte innere und physische Macht zum Ausdruck bringen. Gesichter und Gestalten als Träger eines Selbstgefüh-

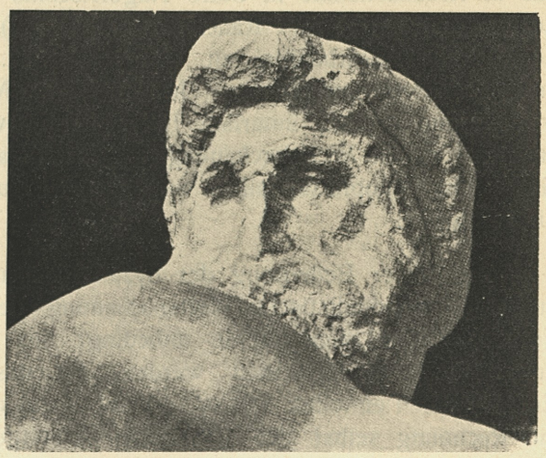


Nach Sauerland

Abb. 71. Rom. S. Pietro in Vincoli. Moses von Michelangelo. 1513—1516.

les zu charakterisieren und pathetische Gefühle, besonders das Leiden durch Bewegung darzustellen, ist die eigentliche Aufgabe des byzantinischen Meisters gewesen. Die Form, getragen viel eher von der Linie, als von der Farbe, ist nur die äussere Hülle dieses Seelen- und Geistesinhaltes. Deshalb ist die byzantinische Malerei eine par excellence expressionistische Kunst. Und Ansprüche ihr gegenüber zu haben, wie diese von Richard Hamann[1] und in ihr das zu suchen, auf was sie allein verzichtet hat, z. B. „das Leben und die plastische Kraft", „Eigenwillen einer plastischen Erhebung", und in ihr nur „eine Negation, ein Leeres, Raum und Schranke zugleich, ein Himmel, aber nicht Bereich für ausströmende Kraft, sondern ein magischer Bann für alle, die in ihm weilen, eine Eremitage und Einsamkeit" zu sehen, und die byzantinische Kunst als erstarrt zu behandeln, als sie in der Tat nur eine Vermittlerin der antiken Kunst bei der Entstehung der romanischen, gotischen und Renaissancekunst war, indem sie diesen vor allem das Gefühl für das — obwohl durch malerische Mittel dargestellt — Statuarische und ihnen ikonographische Themen und Meisterschaft für Charakterisierung der Gesichter und Gestalten vermittelt hat, sondern auch das, was für jede Kunst, besonders für eine religiöse

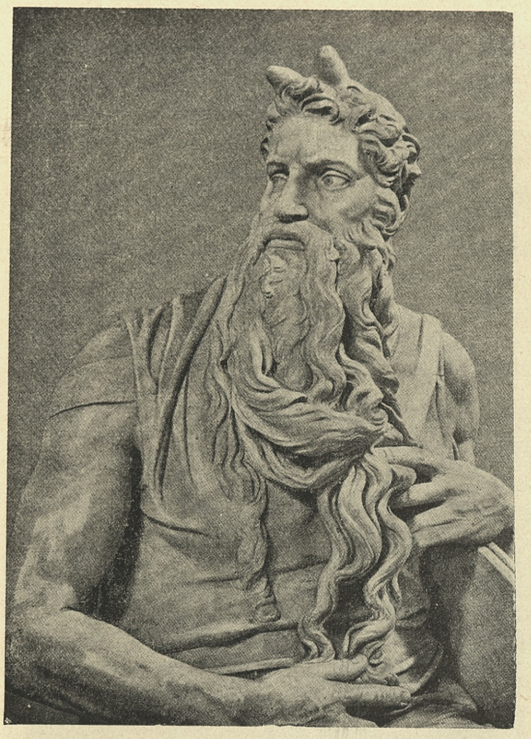




Oben: Abb. 72. Florenz, Casa Ruanaroti. Madonna an der Treppe von Michelangelo. XVI. Jh.

Unten: Abb. 73. Florenz, Cappella Medicea. Der Tag (Detail) von Michelangelo. XVI. Jh.

[1] Richard Hamann, Geschichte der Kunst. Neue durchgesehene Auflage, Berlin 1937, 115 ff.



Nach Sauerland

Abb. 74. Rom, S. Pietro in Vincoli. Moses. Detail von Michelangelo. XVI. Jh.

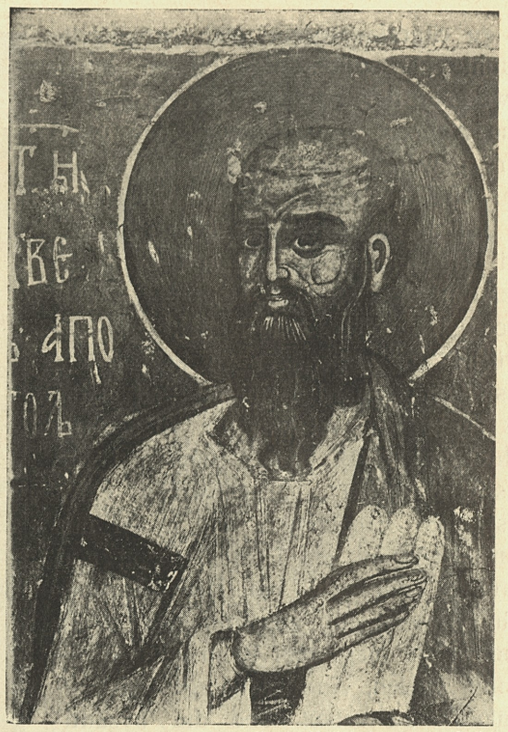


Photo Nationalmuseum, Sofia

Abb. 75. Zemen, Klosterkirche. Apostel Paulus. XIV. Jh.

Kunst das allerwichtigste und wesentlichste war — die expressionistische Kraft des Gefühles, der inneren Macht, der Bewegung als Mittel, das tiefste Leid auszudrücken, das in Kreuzabnahme in Staro Nagoritschino (Abb. 43), wie ein Wirbel um den Leib Christi wirbt, und Rahel's Leid (Abb. 4), das nur mit diesem der verwundeten Löwin von Assurbanipal zu vergleichen ist. Durch diesen Ausdruck des Leides und der inneren und äusseren Macht ist die Menschheit individuell so weit gestärkt worden und deshalb innerlich freier herangewachsen, dass die byzantinische Kunst auch der neuen Weltanschauung der Renaissance zum Durchbruch verhalf, indem sie sich selbst aufopferte, alles von sich gab und sich in Form und Inhalt vollständig entleerte.

Bei dieser Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Weltkunst und für die äusserst individualistische Weltanschauung der italienischen Renaissance muss die Forschung der Ikonographie unbedingt mit der Erforschung der inneren Entstehungsgeschichte verbunden werden, die uns in die geistige Umschaffung des Entnommenen einleitet. Deshalb: jede Geringschätzung des Kunstwollens des Meisters auf Rechnung selbst des genialsten Arbeitgebers und Anregers, Organisators und Leiters der Kunstunternehmungen, der Tradition oder der Entnehmungen auf Rechnung der Individualität und der Natur; jede Vernachlässigung des Gefühls, der Stimmung,

der Leidenschaft, der verzweifelten Selbsttorturen des Leibes und der Seele des Meisters, der sich durch das Kunstwollen von ihnen befreit und Kunstwerke schafft, als Aeusserung von Visionen seiner Manie der religiösen und anderen Träumereien; jedes Anpassen der kunstwissenschaftlichen Begriffe an die in ihrer Aufgabe sich selbst beschränkende Ikonographie; jede Art und Weise, die nur die äussere Entstehungsgeschichte kultiviert und Probleme zu lösen versucht, die zur inneren Entstehungsgeschichte gehören; jedes Ausbleiben — in den Untersuchungen — von der Analyse der Stilausdrucksmittel, die die materielle Wiedergabe der geistigen Kunstform entäussern — und mit wenigen Worten gesagt: jede Voreingenommenheit, sich auf dem heutigen Zustand der Ikonographie beschränken zu dürfen, um Probleme der Kunstwissenschaft, sowie der Kunst zu lösen, geschieht auf Rechnung der wissenschaftlichen Wahrheit, selbst auf Rechnung der Popularität der von der Ikonographie untersuchten Kunst.

Sofia, 1941.

4146 1942

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ιζ. ΣΧΟΛΗΣ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

250 LEWA

ΒΙΒΛ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙ
ΤΕΧΝΟ