

ihre Übertreibungen, ihre Abweichungen, ihre Mißverständnisse, wenn nicht gar ihre Verfälschungen kennen, die hier wie überall infolge der menschlichen Schwäche vorkommen können. Nur eine umfassende und genaue Kenntnis der Mariologie und der marianischen Frömmigkeit der Jahrhunderte läßt den richtigen Weg finden in den verwickelten Fragen, die sich für jeden stellen, der eine innige Marienverehrung mit der Liebe zur Einheit aller verbinden möchte, die an Christus glauben.

Byzantinische Kunst

Herbert Schade SJ

Die neunte Ausstellung des Europarates, die in diesem Sommer im Zappeion in Athen ihre Türen schloß, stand unter dem anspruchsvollen Titel „Byzantinische Kunst“. Diese Ausstellung, die durch die Zusammenarbeit zahlreicher Wissenschaftler und Museumsfachleute entstand, war in mehr als einer Hinsicht bedeutend¹: Zunächst zeigte diese Ausstellung eine Kunst, in der sich Antike und Christentum in einzigartiger Weise verbinden. Dann aber wird in der byzantinischen Kunst die Begegnung Europas mit Asien sichtbar, d. h. wir sehen den Modellfall einer Weltkultur, die auch für die Moderne zur Aufgabe wird. Schließlich beobachten wir die Größe und Grenze moderner Wissenschaft. Denn die Wissenschaft muß bei dem Versuch, diese Kunst zu erfassen, erkennen, daß sich die alte Kultur ihrem Zugriff entzieht. Byzanz hat – wie André Grabar es lapidar ausdrückte – Menschen für Bilder sterben gesehen². Der Mensch der Gegenwart, der Ausstellungsbetrieb und der damit verbundene Kunstgenuß ignoriert weithin die geistigen Kräfte, die diese Kunst hervorbrachten. Die Modernen wollen nämlich diese Bilder nicht mehr verehren oder gar dafür sterben. Die „Ikone“ dient – ähnlich wie die „gotische Madonna auf Rauhputz“ – der ästhetischen Vortäuschung einer Bildung, deren eigentliche Verpflichtung der Mensch im Zeitalter des Wirtschaftswunders nicht mehr übernimmt.

¹ Katalog: L'Art Byzantin, 9 ième exposition du Conseil de l'Europe, Athènes 1964, mit Beiträgen von A. Grabar, S. Runciman, O. Demus, A. C. Orlandos, S. Bettini, K. Weitzmann, A. Chazdzinicolaou, M. Chatzidakis, A. Xyngopoulos, M. C. Ross, W. F. Volbach, D. Talbot Rice.

² André Grabar, L'Iconoclisme Byzantin, dossier archéologique (Paris 1957) 5.

Die Begegnung zwischen Antike und Christentum

Der Besucher der Ausstellung „Byzantinische Kunst“ wird – namentlich wenn er aus Deutschland kam – nicht versäumt haben, die großen Zeugnisse der antiken Kunst in Athen zu besichtigen. So wird er die Akropolis gesehen und im Museum etwa die Koren – Mädchenstatuen – bewundert haben. Er stand im Nationalmuseum vor den Bronzestatuen des Gottes aus dem Meer (5. Jh. v. Chr.) oder des Hermes (350 v. Chr.). Die elegischen Darstellungen der weißgrundierten Lekythen (Grabgefäße) hat er mitfühlend betrachtet. Die großen Bildwerke in Marmor nötigten ihm Achtung ab. Bei einem Vergleich mit den Werken der byzantinischen Kunst, der sich zwangsläufig einstellte, mußte sich der Besucher sagen, daß die antike klassische Kunst viel schöner ist als die Werke, die man heute byzantinisch nennt. Er wird sich jedoch dabei kaum bewußt, daß er die antiken Werke mit Augen anschaut, die, etwa durch ein deutsches Gymnasium geschult, sofort die „edle Einfalt und stille Größe“ dieser Kunst erkennen oder, mit Goethes Axiom „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut“ literarisch gewappnet, „unvergängliche Kulturwerte“ in sich aufnimmt. Er tut dabei dasselbe, was der Klassizismus tat, der die Plastik eines nackten Jünglings an den Eingang des Englischen Gartens in München stellte, er begreift diese Kunst nur mehr ästhetisch. Der Beischrift wegen nennt deshalb der Volksmund dieses Münchener Werk den „Harmlos“. Tatsächlich bringt nicht nur die klassizistische Nachbildung der antiken Kunst eine Verharmlosung mit sich, weil sie die mythische Wirklichkeit, um derentwillen von den Griechen solche Werke aufgestellt wurden, ausklammert und fortläßt. Auch die nur ästhetische Grundlage der Betrachtung der antiken Kunst bedeutet eine Verharmlosung, die einer Zerstörung der Werke, wenn nicht gleich, so doch sehr nahekommt.

Der Ikonoklasmus besitzt verschiedene Formen. Tatsächlich scheint es positiver, wenn die alten Bilderstürmer, Mohammedaner oder Protestanten, die Bildwerke mit dem Hammer zerschlagen haben, weil sich in diesem Tun eine religiöse Haltung aussprach, die die Bilder ernst nahm. Der moderne Betrachter, für den diese Bilder nur mehr zum Kunstgenuß dienen, beraubt sie ihres eigentlichen Sinnes. Dieser Sinn auch der klassischen Kunst war mythisch, religiös. Auch für den Griechen repräsentierten die Kunstwerke eine Wirklichkeit, die ihn zur Verehrung nötigte.

In noch stärkerem Maß war die byzantinische Kunst unästhetisch; sie wollte nicht in erster Linie den Wohlklang der Form, sondern die Darstellung einer metaphysischen Wirklichkeit ins Werk setzen. Auch die griechische Kunst besaß eine ähnliche Ästhetik. So sollte etwa in der kolossalen Statue des archaischen Jünglings von Kap Sunion die Wirklichkeit Apollos erfaßt werden, erst dann trat die Angleichung ans Auge als Aufgabe hinzu. Aus dem geometrischen Stil, nicht aus einem Naturalismus, entsteht die große klassische Kunst der Griechen. Deshalb

mögen auch die Koren des Akropolismuseums den byzantinischen Frauengestalten und Madonnen sehr viel näherstehen als den modernen Museumsbesuchern. Ein Vergleich der Koren mit dem ravnennatischen Mosaik, mit der Kaiserin Theodora und ihren Hofdamen, könnte diese Beziehungen deutlicher belegen. Diese innere Verwandtschaft zwischen Antike und Christentum läßt sich an einer Reihe von Beispielen zeigen.

Als die Jesuiten am Ende des 16. Jahrhunderts in München die große St. Michaelskirche bauten, wollten sie dem Erzengel, der in Kleinasien ein uraltes Heiligtum durch die Türken verloren hatte, ein neues Heim bauen und ihn zum „Einwohner Bayerns“ machen³. Das alte Heiligtum „Sosthenium“ (= Ort der Rettung) befand sich wohl in Anaplus (Einfahrt), dem heutigen Yalova⁴. Dorthin hatten sich schon die Argonauten, von Amykos bekriegt, zurückgezogen, als ihnen ein geflügelter Helfer erschien und ihnen Mut machte. Daraufhin errichteten sie dort ein Heiligtum mit dem Standbild des Helfers. „Und dieses Heiligtum beschloß Konstantin, der große Kaiser, als er nach Antritt der Herrschaft nach Byzanz kam, in Stand zu setzen, indem er, da er Christ geworden und die dort stehende Figur der Bildsäule antraf, sagte, daß es eines Engels Bild in Mönchskleidung nach der Lehre der Christen sei. Und erstaunt über den Platz und den Bau und um Erkenntnis betend, welcher Art von Engeln das Bild angehöre, schief er an dem Orte. Und indem er im Traume den Namen des Engels hörte, stand er sogleich auf und schmückte die Stelle, indem er sein Gebet, gen Osten gewandt, verrichtete. Und er benannte das Bethaus oder den Ort nach dem heiligen Engel Michael.“⁵

Sehr wahrscheinlich war der „unbekannte Helfer der Argonauten“ die Statue eines Apoll Pythoktonos – Apoll, der Drachentöter – der in Yalova, einem Ort, an dem heiße Quellen entspringen, ein altes Heiligtum besaß⁶. Sicher wird kein moderner Christ den Drachentöter Apoll mit dem Erzengel Michael identifizieren; jedoch tat Konstantin wohl kein Unrecht. Der religiöse Hintergrund der natürlichen Offenbarung ist für beide Gestalten sehr verwandt. Die Anerkennung dieser religiös geschauten Wirklichkeit der Antike und ihre Überhöhung ins Christliche zeigen die innere Begegnung beider Welten.

Einen religiös und kunstgeschichtlich vergleichbaren Vorgang beobachten wir auch bei der Aufstellung der Porphyrsäule auf dem Forum von Byzanz durch Konstantin. So schreibt Johannes Zonaras: „... Die runde porphyryne Säule, die er, wie die Sage ist, aus Rom kommen ließ und auf dem Platze aufstellte, der mit steinernen Platten belegt ist, von denen er Plakoton genannt wird; und auf derselben errichtete er das eherne Bild, ein Wunder zu sehen wegen der Kunst und

³ Herbert Schade, Die Berufung der Jesuiten nach München und der Bau von St. Michael. in: „Der Mönch im Wappen“ (München 1960) 209–257, besonders 233.

⁴ Arif Mufid Mansel, Yalova und Umgebung (Istanbul 1936) 52–57.

⁵ Johannes Malalas (um 491–578), Chronik IV, 78. Zit. n. J. P. Richter: Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte (Wien 1897) 129, Nr. 210.

⁶ A. M. Mansel a.a.O. 53.

Größe. Jene war nämlich kolossal, dieses aber zeigte Vollendung einer alten Hand, welche fast Beseeltes bildete. Das Bild soll aber die Statue des Apollo und aus Ilion in Phrygien herüber gebracht sein. Jener göttlichste Kaiser aber stellte das Bild unter seinem eigenen Namen auf, indem er dem Kopfe desselben einige der Nägel (wohl als Strahlen) anfügte, welche den Leib des Herrn an das heilbringende Kreuz hefteten; und dasselbe blieb bis auf uns auf der Säule stehen . . .“⁷. Andere ergänzen den Bericht: „Unter der Säule des Forums sind jene beiden Kreuze vergraben und das Salbgefäß, aus dem Christus gesalbt wurde, und viele andere Wunder wirkende Dinge, die von dem großen Konstantin niedergelegt, von dem großen Theodosius aber verschlossen wurden.“⁸ „ . . . Und unterhalb der Basis der Säule (legte Konstantin) die zwölf Körbe und die sieben Körbe, und noch die sieben Brote, die Christus segnete und mit denen er die Menge speiste, ferner die Axt des Noah, mit der er die Arche zimmerte, nieder, indem er mit eigenen Händen sein Siegel darauf drückte. Und dies Alles bleibt noch jetzt ein unberührter Schatz der Stadt.“⁹ Eine weitere Ergänzung bietet Malalas: „Derselbe Konstantin aber, indem er aus Rom heimlich das holzgeschnittene Palladium wegnahm, legte es auf dem von ihm erbauten Forum unter die Säule seines Standbildes, wie einige der Byzantiner sagen, daß es dort sei.“¹⁰ Prokop schreibt von diesem Palladium: „Dort (in Benevent) soll auch Diomedes mit Aeneas, des Anchises Sohn, der aus Ilion kam, zusammengetroffen sein und nach dem Orakelspruch ihm das Bild der Athene gegeben haben, das er mit Odysseus geraubt hatte, als sie beide nach Ilion kamen, um es auszukundschaften, ehe es eine Beute der Griechen wurde . . . Und wo dies in aller Welt sei, sagten die Römer, wußten sie nicht. Sie zeigen aber ein in Stein gehauenes Bild davon, welches noch zu meiner Zeit in dem Heiligtum der Fortuna vor dem Bilde der Athene liegt, das unter freiem Himmel auf der Ostseite des Tempels steht. Dieses steinerne Abbild aber gleicht einer im Kriege Begriffenen und die Lanze wie zum Angriff Vorstreckenden, das Gewand aber geht ihr bis auf die Füße. Das Gesicht aber ist nicht den hellenischen Bildern der Athene ähnlich, sondern ganz und gar, wie es vor Alters die Ägypter machten. Die Byzantiner aber sagen, dieses Bild habe Kaiser Konstantin auf dem Marktplatze, der seinen Namen trägt, eingegraben.“¹¹

Diese Identifizierung eines antiken Götterbildes mit einem christlichen Herrscher und die Vereinigung von christlichen und antiken Heiligtümern zeigt, daß sich auch die christlich gewordenen Römer und Byzantiner nicht von der griechisch-römischen Antike absetzten, sondern einer Synthese zustrebten. Man kann deshalb nicht den stilistischen Gegensatz zwischen hellenistischer und spätantiker Kunst

⁷ Johannes Zonaras (12. Jh.) *Weltchronik* XIII, 3. Zit. n. Friedrich Wilhelm Unger, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte* (Wien 1878) 152, Nr. 353.

⁸ Anonymus Banduri (11. Jh.) 13. Unger a.a.O. 156, Nr. 364.

⁹ Nikephoros Kallisti Xanthopulos (*Kirchengeschichte*, Anf. 14. Jahrh.) VII, 49. Unger a.a.O. 153, Nr. 355.

¹⁰ Joh. Malalas, XIII, 321. Unger a.a.O. 156, Nr. 366.

¹¹ Prokopios von Caesarea (Got. Krieg 6. Jh.) I, 15. Unger a.a.O. 156/157, Nr. 368.

unmittelbar mit den religiösen Unterschieden zwischen Christentum und Hellenismus vergleichen, wie das auch der große Kunsthistoriker O. Wulff tat, als er schrieb: „Neben der vielgestaltigen Entwicklung der Reliefbildnerei erscheint das Schaffen derselben Epoche in der Rundplastik, zumal das christliche, fast ärmlich. Und schwerlich trägt daran der Zufall gründlicherer Zerstörung der Standbilder die Hauptschuld. Dem Urchristentum wohnte kein Antrieb zu selbständiger freiplastischer Neuschöpfung inne, ja es mußte ihr seiner ererbten Religionsanschauung nach den stärksten Widerstand entgegensetzen. Die Entstehung solcher Bildwerke beweist daher am schlagendsten den übermächtigen Einfluß, den der Hellenismus schon in den ersten Jahrhunderten auf die christliche Denkweise gewann. Ihm allein ist es zu danken, daß im Gefolge der Reliefskulptur auch eine christliche Freiplastik aufkommt.“¹² Tatsächlich gab es in Byzanz und Rom sehr viel Plastik damals. So lesen wir beim Anonymus Banduri: „In der großen Kirche, die jetzt heilige Sophia genannt wird (gemeint ist die Sophienkirche Konstantins) standen 427 Bildsäulen.“¹³ „Konstantin stellte viele Bildsäulen auf dem Forum auf, darunter dreißig, die er selbst verfertigen ließ.“¹⁴ Dem Theodosius errichteten die *Scrinarii* „ein ganz in Silber getriebenes Bild, auf einer Säule.“¹⁵ „Indem sie viele Bildsäulen von Rom herbrachten, stellten sie einige im Hippodrom auf, vornehmlich 60, worunter die des Augustus.“¹⁶ „In der sogenannten Chalke (= die „Eherne“, d. h. Vorhalle des Kaiserpalastes) war ein Erzbild unseres Herrn Jesus Christus von dem großen Konstantin aufgestellt.“¹⁷ Seine Zerstörung durch Leo den Isaurier (717–741) löste die blutigen Wirren des Bilderstreites aus.¹⁸ „Außerhalb der (Sophien-)Kirche gen Mittag auf dem Platz sieht man eine Säule, siebzig Ellen hoch, auf deren Spitze sich Justinian zu Pferde aus Erz befindet, und mit der Linken einen goldenen Apfel haltend, droht er mit der Rechten gegen Osten...“¹⁹

Bis weit ins Mittelalter hinein müssen sich Hunderte von Vollplastiken aus Bronze und Marmor im alten Byzanz und Rom befunden haben. Sicher war ein Großteil der Standbilder aus einer vorausgehenden Zeit; jedoch noch sehr viele sind in der Zeit Konstantins und der folgenden Kaiser hergestellt worden. Wenig davon hat sich erhalten. Bedeutend ist etwa der sogenannte Koloß von Barletta oder die Beamtenstatue aus Ephesus²⁰. Die Ausstellung zeigte von dieser Plastik nur den Kopf aus dem Wiener Museum²¹.

¹² O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst* (Berlin-Neubabelsberg 1914) I, 147.

¹³ Anonymus Banduri 14. Richter a.a.O. 13, Nr. 39.

¹⁴ Georgios Kodinos (Paläologenzeit 15. Jh.?) 182. Unger a.a.O. 147, Nr. 340.

¹⁵ Johannes Lydos aus Philadelphia (geb. um 490), *Ämter* III 35. Unger a.a.O. 160, Nr. 378.

¹⁶ Kodinos 52 (Anon. Band 41) Unger a.a.O. 321, Nr. 879.

¹⁷ Kodinos *Topographie* 77. Richter a.a.O. 268, Nr. 708.

¹⁸ *Bilderstreit und Arabersturm in Byzanz. Das 8. Jahrhundert (717–813) aus der Weltchronik des Theophanes*, übers., eingeleit. und erklärt von Leopold Breyer (Graz 1957) 39.

¹⁹ Christophorus Bondelmontius (1422) 62. Unger a.a.O. 145, Nr. 331. (Diese Statue stand noch im 16. Jh. dort.)

²⁰ Wolfgang Fritz Volbach mit Aufnahmen von Max Hirmer, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom* (München 1958) Abb. 66–71. Die Werke des Hirmer-Verlags sind nach Inhalt und Ausstattung besonders empfehlenswert. Ebenso André Grabar, *Sculptures Byzantines de Constantinople (IVe–Xe siècle)*. (Paris 1963).

²¹ Heinz Kähler, *Wandlungen der antiken Form* (München 1949) Abb. 50.

Diese spätantike Plastik und ihr Werdegang ist gut analysiert. So hat man bemerkt, daß diese Figuren einen besonderen Bezug zur Architektur anstreben. Die „autonome Freiplastik“ (Kähler) tritt zurück, die Gestalten werden flach und erscheinen sehr oft in Nischen der Bauwerke. Talbot Rice nannte diesen Stil „expressionistisch“²². Kähler schreibt: „Die Figuren sind nicht mehr körperlichen Gesetzen unterworfen. Unbelastet durch die Schwere der Wirklichkeit werden sie zum Ausdruck einer transzendenten Geistigkeit.“²³ Andreas Rumpf spricht sogar von einem „ekstatischen Stil“²⁴. Tatsächlich wird der Blick der Gestalten in besonderer Weise charakterisiert. Die Augen sind in die Ferne gerichtet, ihre Pupillen werden gebohrt. Das ist zunächst noch nicht wesentlich christlich. Schon von der Plastik des ausgehenden 2. und beginnenden 3. Jahrhunderts konnte Ernst Buschor sagen: „In den aufgewühlten Bildnissen der späten Stufe scheint sich ein überpersönlicher Zug zu verdichten, ein Leiden an der Leere der sinnlicher erlebten Welt, eine Sehnsucht, im Übergeordneten aufzugehen.“²⁵

So empfahl der große nichtchristliche Philosoph Plotin im 3. Jahrhundert schon eine neue Art der Schönheit, die nicht das Materielle suchte²⁶. Lange vor Plotin hatte der alexandrinische Jude Philo bereits die biblischen Vorstellungen mit der platonischen Philosophie ausgesöhnt. Die Weisheit und der Logos durchwalteten die Welt. Die christlichen Theologen wie Clemens von Alexandrien und Origenes haben diese Beziehungen weiter aufgezeigt und christlich gedeutet. Erst diese jahrhundertalten Vorarbeiten ermöglichten es Konstantin, Kirchen zu bauen, die Namen wie Hagia Sophia, Hagia Dynamis und Hagia Irene (= hl. Weisheit, hl. Kraft und hl. Friede) tragen. Es war eine „Hagia Metamorphosis“ (Titel einer kleinen orthodoxen Kirche am Fuß der Akropolis, die das Geheimnis der Verklärung Christi monumentalisiert); denn es ging auch bei der Kunst um eine Metamorphosis, eine Umwandlung und Verklärung des Natürlichen und des Griechischen. So konnte Buschor von der Eroberung eines neuen „spirituellen Reiches“ durch die Plastik sprechen: „Der große gepanzerte nachkonstantinische Kaiser in Barletta gehört diesem Reich an; Stand, Haltung, Blick, Stoffliches und Oberflächenleben, Licht- und Raumgestaltung sind in eine übersinnliche Sphäre eingegangen, sind kristallinisch geordnet, lichtverklärt, auf Goldgrund gewirkt“²⁷. Es suchte also schon der antike Mensch vor der „konstantinischen Wende“ von „der Leere der sinnlicher erlebten Welt“ weg die tragenden Ideen der Welt zu schauen. Nicht das Zufällige, sondern das Notwendige, nicht das Individuelle, sondern das Allgemeine, nicht das Materielle, sondern das Geistige und nicht das Einzelne, sondern das Ganze wurden gesucht. So trat auch in der Porträtplastik eher das Amt und sein Auftrag als die Person in Erscheinung. Die großen Stand-

²² D. Talbot Rice, *Beginn und Entwicklung christlicher Kunst* (Köln 1947).

²³ Kähler a.a.O. 69.

²⁴ Andreas Rumpf, *Stilphasen der spätantiken Kunst* (Köln-Opladen 1957) 35.

²⁵ Ernst Buschor, *Die Plastik der Griechen* (Berlin 1936) 117/118.

²⁶ André Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, in: *Cahiers archéologiques* I, 1945.

²⁷ Buschor a.a.O. 120.

bilder der Zeit werden alle von dieser Sehnsucht nach einer übergeordneten Welt, von der Ausschau nach den Urbildern am Himmel und in der Seele bestimmt. Jene natürliche Welt der Antike aber wurde bis in die höchsten Ausformungen der klassischen griechischen Kunst von den Byzantinern beibehalten und ihre Werke wurden aufgestellt. Die zeitgenössische Plastik der Spätantike dagegen zeigte den Menschen mit dem visionären Blick, der darüber hinaus in den Besitz der unauslöschlichen Ideen gelangen wollte.

Hätte man – auch wenn man die Werke für „unplastisch“ hielt – die vorhandenen Großplastiken wie den Kolossalkopf Konstantins II. (Rom, Konservatorenpalast), den Koloß von Barletta, den Valentinian II. (Istanbul), die Aelia Flacilla (Paris), den Kopf der Theodora (Mailand), den Diokletian (Istanbul) und selbst den Julian Apostata (Paris) in dieser Ausstellung vereinigt, man wäre wahrscheinlich beim Anblick dieser großen Porträts, die alle von diesem seltsamen Blick gezeichnet sind, erschüttert gewesen und hätte verstanden, wo die Wurzeln der byzantinischen Kunst liegen. Aber vielleicht war eine solche Ausstellung der Plastik technisch unmöglich.

Erst beim Anblick der Großplastik wäre – mehr als bei den Mosaiken – der einzigartige geistige Vorgang sinnfällig geworden, der dem Christentum im römischen Reich zum Siege verhalf. Das Christentum verband nämlich die Anerkennung der Materie, der Erde, mit dem Wissen von der Übermacht des Himmels. Es vermochte in Christus auch die historische Einmaligkeit mit der unvergänglichen Dauer zu verbinden und Person und Amt zu einer großen Einheit zu fassen. Theologischer und künstlerischer Ausdruck für diese Zusammenfassung war der Typus – ein Begriff, der wohl von Paulus seine Prägung erhielt²⁸. Der Typus als künstlerische Form verlieh dem historischen Ereignis Dauer und Wert; denn er verband die Tradition mit der Gegenwart und die Erde mit dem Himmel. Das byzantinische Museum in Athen besitzt einen eigenen Saal, in dem die vorzüglichsten Typen der byzantinischen Malerei durch Originale belegt sind. Menschwerdung, Kreuzigung, Anastasis und ähnliche Motive kehren immer wieder.

Byzanz, das Modell einer Weltkultur

Ähnlich wie in dieser Typologie das Alte Testament – die Gestalt des Moses oder David – sich nur von Christus her erklären und umgekehrt Christus seine Würde als göttlicher Legat durch das Gesetz und die Propheten nachweist, so kann man auch die Koren des Akropolismuseums nicht von den byzantinischen Madonnen trennen. Nicht nur der Alte Bund, auch die Griechen waren Erzieher auf Christus hin²⁹. Beide Kulturen oder Formen machen erst verständlich, was mit diesen Bil-

²⁸ Leonhard Goppelt, *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen* (Gütersloh 1939).

²⁹ Clemens von Alexandrien, *Teppiche* I, 28, 3.

dern gemeint ist. Diese Interpretation aber setzt eine geistige Schau des Kosmos und der Geschichte voraus, die einzigartig sind. Allegorese und Typologie, die die Modernen nur allzu oft als bloße Gedankenkunst oder „Literatur“ begreifen, bringen zuerst die Einheit des Kosmos und der Geschichte zum Ausdruck. Die geschichtlichen Vorgänge stehen zueinander in Beziehung, ähnlich wie die Vorgänge am Himmel mit den Ereignissen auf der Erde zusammengesehen werden. Selbst die Gesellschaft wird als eine begriffen und erhält in Christus und im Kaiser ihre unzerstörbare Mitte.

Schon die Römer hatten die verschiedenen Religionen ihres gewaltigen Reiches in etwa toleriert. Aber diese Toleranz war eine Art „Konglomeratbau“³⁰. Das heißt, diese Religionen wurden nicht integriert. Die Vereinheitlichung erfolgte durch die „Interpretatio Romana“, die Deutung der verschiedenen Mythologien aus römischen Göttervorstellungen heraus. Die Byzantiner brachten zu dieser sehr lockeren Form des Beieinanderseins der Religionen das Christentum, dessen wesentlicher Gedanke des Eingreifens Gottes in die Geschichte und seine Offenbarung durch Christus die Zeit zur Heilsgeschichte machte. Ambrosius schreibt gegen die restaurativen Ansichten der Symmacher und Kommacher, daß nicht die Eingeweideschau, sondern die Tüchtigkeit der Krieger der Stadt zur Macht verhalf³¹. Der Sieg Konstantins wurde nahezu als Offenbarung aufgefaßt, entsprechend der Vision des Kaisers: „In diesem Zeichen wirst du siegen.“ Tatsächlich finden wir dieses IC XC NIKA „Jesus Christus siegt“ immer wieder auf den Kreuzen³². Der Vertreter dieses Gottes in der Geschichte war der Kaiser. Sichtbarer Ausdruck der neuen weltumfassenden Gesellschaft die Kirche und ihre Architektur: die Hagia Sophia.

Das Wesen der Hagia Sophia, die Kaiser Justinian anstatt der alten Kirche Konstantins errichtete, besteht nicht nur darin, daß man die künstlerisch-architektonischen Mittel der Antike zusammenfaßte zu einem Werk einzigartiger Harmonie, sondern daß man den Kosmos darstellen wollte. Dieses Motiv wird schon im Namen deutlich. Der Engel, der dem Sohn des Meisters Ignatius beim Bau der Kirche sagte, daß er nie von diesem Werk fortgehen werde, schwört „bei der Weisheit, das ist Gottes Wort, welche hier gebaut wird“³³. „Mich besaß der Herr am Anfang seiner Wege, bevor er etwas schuf, im Anfang war ich da. Von Ewigkeit her bin ich eingesetzt, zu Anfang seit dem Weltbeginn. Die Ozeane waren nicht, da war ich geboren, als es noch keine reichen Wasserquellen gab“ (Spr 8, 22 f.). Diese Weisheit und der Logos, die das All zum Kosmos machten, waren die großen jüdischen und griechischen Gedanken von der Welt. Dieser Logos machte die Welt zu

³⁰ Hans Sedlmayr, Das erste mittelalterliche Architektursystem. Epochen und Werke. (Wien-München) I, 112. Hier werden die römischen Kaiserpaläste und Kaiserthermen „Konglomeratbauten“ genannt.

³¹ Vgl. dazu Peter Metz, Elfenbein der Spätantike (München 1962) 8. Dieser schmale Band bringt eine sehr tiefe philosophisch-theologische Interpretation dieser Kunst.

³² D. Talbot Rice, Kunst aus Byzanz. Mit Aufnahmen von Max Hirmer. (München 1959) 18.

³³ Combefis – Anon. Banduri – Kodinos. Richter a.a.O. 33.

einem geordneten Ganzen. Inbegriff des geordneten Ganzen aber war die Kuppel der Kirche mit dem Kreuz auf goldenem Grund. Sehr oft hat die spätere byzantinische Kunst in den Scheitel dieser Kuppel ein Rundbild Christi gesetzt. Erst wenn man die Welt als eine erkennt, kann man Gott als Schlußstein der Welt begreifen und eine solche Architektur wie die Hagia Sophia bauen. Deshalb vor allem konnte auch die islamitisch-türkische Kunst die Hagia Sophia in so bedeutsamer Weise für ihre Architekturen zur Grundlage nehmen, weil der Islam die Wahrheit von der Größe des einen Gottes noch heute von allen Minaretten seiner Moscheen herabruft. Und es gibt wohl kaum eine Wahrheit, die so wesentlich ist wie diese: Es ist ein Gott.

Die technischen Dinge sind nahezu nur mehr eine Folge dieser Weltauffassung. So hat Justinian die Baumaterialien, Säulen, Steine, Holz und Metalle aus allen Teilen des Weltreiches zusammentragen lassen. Auch die künstlerische Form wird von ähnlichen Gedanken bestimmt. In mehreren bedeutenden Arbeiten hat Hans Sedlmayr in der übergreifenden Form der Arkaden der Wand und in dem Baldachin das Wesen dieser Architektur erklärt³⁴. In der antiken Kunst vorbereitet, bringt der Bau der Hagia Sophia die erste Architektur des Mittelalters. Man baute von dem Einen, dem Ganzen her.

Diesem Bauen entsprach die Gesellschaftsordnung. Die verschiedensten Völker und Rassen des römischen Reiches wurden nicht nur gleichwertig, sondern in Christus eine Nation, wie es Paulus im Galaterbrief sagt (Gal 3, 7). Diese Idee eines alle Völker in Christus umfassenden Reiches war wohl auch das Motiv für Konstantin, aus dem westlichen Rom und aus Athen, wo sich reaktionäre Adelskreise und Philosophen immer noch für die spezifisch griechisch-römischen und heidnischen Gedanken einsetzten und die Vereinheitlichung des Reiches gefährdeten, abzurücken. In Byzanz, wo sich Europa und Asien trafen, war der Boden für das „neue Rom“, die Kapitale eines auch geistig integrierten Weltreiches. Dieser Wille zur Integration zeigt sich in der neuen Formkraft, die neben den antiken griechisch-römischen auch die archaisch asiatischen und ägyptischen Stilformen erhielt. André Grabar spricht von einer „Koine der byzantinischen Kunst“³⁵. Die Integration dieser Formen wurde nicht auf der Basis eines weltanschaulichen oder ästhetischen Liberalismus vollzogen, sondern dadurch, daß man auf die allen gemeinsamen tragenden Ideen zurückging und in den griechischen und asiatischen Formen gleichberechtigte Grundanliegen der religiösen Formenwelt sah. Auch dazu hatten die Diadochenkulturen des späten Hellenismus und die Kaiserzeit den Boden bereitet.

Deshalb vor allem durfte auch der Kaiser nicht mehr ein persönlicher Machthaber, ein „Tyranne“, sein, sondern konnte nur mehr als Verwalter eines Amtes

³⁴ Hans Sedlmayr a.a.O. 31–80: Spätantike Wandsysteme 80–140: Das erste mittelalterliche Architektursystem. – Weiterhin: Die Entstehung der Kathedrale (Zürich 1950).

³⁵ André Grabar, *La peinture byzantine* (Genf 1953) 38.

aufgefaßt werden. Von den Standbildern Konstantins bis in die mittel- und spätbyzantinische Kunst erscheinen die Herrscher immer wieder frontal, mit Prunkgewändern und Insignien überladen als die Repräsentanten dieses Christus-Logos. Die Übergröße der Kaiserbilder hat oft ihre Ursache in dieser Auffassung des Amtes. Vom Reiterbild Justinians wissen wir, daß es ungefähr dreimal so groß wie in der Natur war. Der Kaiser von Barletta ist ungefähr fünf Meter hoch. Das Standbild des Kaiserkopfes aus dem Konservatorenmuseum muß man zu einer zehn Meter hohen Statue ergänzen³⁶. Die Bilder und Titel des Kaisers, der als „sol invictus“, als „neuer Moses“ oder als „dreizehnter Apostel“ und Priester aufgefaßt werden konnte, erklären sich ebenfalls aus dieser Würde, nicht aus der Person³⁷; denn diese Kaiser selbst liegen auf den Knien vor dem Größeren, dessen Statthalter sie sind. Über dem mittleren Portal des Endonarthex der Hagia Sophia kniet der Kaiser in byzantinischer Proskynese vor Christus, und in dem Chorakloster reicht Theodoros Metochites Christus kniend das Modell des Bauwerks. In einem Elfenbeinrelief aus Paris reicht der erhöhte Christus dem Kaiser Romanos und seiner Gattin die Kronen.

Deshalb muß man vor allem das Gottes- oder Christusbild betrachten, wenn man diese Eigenart des Kosmos oder Pantokrator verstehen will, der hinter der byzantinischen Weltauffassung und Kunst steht. Dabei wäre es vor allem aufschlußreich, die Silberstatuetten des zwischen den Aposteln thronenden Christus zu kennen, die Konstantin an das Baptisterium des Lateran geschenkt hat, oder das Erzbild Christi zu sehen, das der Kaiser für die Chalke in Konstantinopel schaffen ließ. Auch das vollplastische Bild Christi aus purpurnem Marmor in derselben Halle wäre der Erwähnung wert. In großartiger Weise aber sehen wir das Bild dieses Kosmokrators in den erhaltenen Apsismosaiken von Cefalù und Monreale aus dem Goldgrund aufsteigen oder im Scheitel der Kuppeln, wie in Daphni, aufglänzen. Immer ist es der Kopf einer überlebensgroßen Büste, der uns von dort entgegenleuchtet. Selbst in den historischen Szenen, die die Geheimnisse des Lebens Jesu darstellen, beobachten wir diese hierarchische Ordnung der Gestalten.

Allerdings vermittelte die Ausstellung keinen Eindruck von dieser großen Flächenkunst von Byzanz. Zunächst haben sich aus der frühen Zeit kaum Werke erhalten. Die Mosaiken des Palastes in Konstantinopel, die man um 500 datiert, sind die frühesten Arbeiten in der Stadt selbst. Auch von der Justinianischen Hagia Sophia sind die Mosaiken nicht mehr vorhanden. Nur durch die Ravennatischen Denkmäler können wir uns eine Vorstellung davon machen. Bedeutend sind aus der späteren Zeit die griechischen Kirchen und die sizilianischen Werke. Aber Architekturen, Mosaiken und Wandmalerei kann man nicht ausstellen. Nur die Europaausstellung romanischer Kunst in Barcelona vermochte einen Eindruck von der Wandmalerei der Zeit zu vermitteln, weil seit langem die Fragmente von un-

³⁶ W. F. Volbach a.a.O. 49.

³⁷ Metz a.a.O. 28.

gefähr 20 Kirchen an den Wänden des katalanischen Museums in Barcelona angebracht sind. In Athen gab es einige zufällige Fragmente, die keinen Eindruck von der tatsächlichen Ausstattung einer byzantinischen Kirche vermitteln konnten. (Wobei man natürlich anerkennen muß, daß es der Ausstellungsleitung gelang, eine Reihe von sonst schwer zugänglichen Werken zu vereinen.) Man stelle sich nur einmal eine antike Stadt wie Konstantinopel oder Rom vor, wo die Tempel und die Statuen der Vergangenheit standen, die Säulenhallen und Plätze sich öffneten. In dieser Umgebung erhoben sich die Kirchenbauten der byzantinischen Kunst, die nach außen hin einfach und anspruchslos, wenn nicht abweisend waren, in ihrem Inneren aber jene Pracht von Marmor und Mosaik, Gold und Farbe entfalteten und die schließlich bis zu einer Ikonostase oder einem Vorhang vor das „Heilige der Heiligen“ führten, das das eigentliche Sacramentum und Mysterium verbarg. Diese Verinnerlichung und Vertiefung der antiken Welt hat sicher den damaligen Menschen überzeugt. Die sakramentale Bildvorstellung, die auch den modernen Menschen in einer byzantinischen Kirche beeindruckt, hat auch den Menschen des Altertums und Mittelalters in der Tiefe bewegt.

Fragmente, die in der modernen Kunst von besonderer Eindringlichkeit sind, weil diese Kunst personal ist, verfälschen in der byzantinischen Kunst den tatsächlichen Sachverhalt: Diese Arbeiten wollen keine bloßen Kunstwerke sein, Ausdruck eines persönlichen geistigen Lebens. Sie sind auch nicht nur vom Detail und von der Form des Fragmentes her allein zu begreifen. Sie sind aber auch nicht unabhängig vom Inhalt zu verstehen. Das mag in einer „pluralistischen Gesellschaft“ möglich sein, in der jeder über Gott und die Welt denken kann, was er mag, in Byzanz widerspricht das dem Wesen dieser Kultur. Diese Kultur verehrt den einen Gott, der diesen einen Kosmos geschaffen und erlöst hat. „Pluralismus“ käme einem Byzantiner nicht einmal barbarisch vor – es wäre für ihn nur unsinnig.

Die byzantinische Weltkultur geht also von wesentlich anderen Voraussetzungen aus als die modernen Versuche auf diesem Gebiet. Die Einheit der modernen Welt ist zunächst nur technisch. Die Uhren und Fahrpläne, Währungen und Speisekarten werden koordiniert. Die Gottesfrage, die Frage nach dem Sinn des Lebens, nach dem Fortleben nach dem Tode sind für die moderne Welt als solche irrelevant: Jeder kann davon halten, was er mag. Nur die Angst vor Weltkriegskatastrophen bringt die Zwangsvorstellung von einer Art Freiheit mit ins Spiel, die aber ebenfalls ohne metaphysischen Hintergrund ist.

Byzanz und die Grenzen der modernen Geistigkeit

Diese wenigen Überlegungen zeigen deutlich, wie schwierig es ist, die Kunstwerke einer Kultur auszustellen, ohne ihre metaphysische Geistigkeit als verbindlich anzuerkennen. Die Byzantiner selbst haben sich bemüht, die Tradition des Altertums

aufzunehmen, zu erkennen und zu integrieren. Die moderne Wissenschaft geht von anderen Voraussetzungen an diese Kunstwerke heran. Für die Moderne war zunächst Byzanz der Inbegriff des Abzulehnenden: „Voltaire und Montesquieu brandmarkten die byzantinische Geschichte als eine Geschichte fortlaufenden Verfalls, die zu kennen sich nicht lohne.“³⁸ Goethe – dessen Stellungnahme zur byzantinischen Kunst Schweinfurth zu retten suchte – sieht sie positiv als Vermittlerin der Antike, sonst ist auch ihm „in Byzanz alle Kunst mumienhaft geworden“ und „die düstere byzantinische Trockenheit“ wird nach dem Dichter im 13. Jahrhundert durch „ein frohes Naturgefühl“ aufgelöst³⁹. Auch Gottfried Semper, der Baumeister und Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts spricht vom „byzantinischen Erstarrungsprozeß“⁴⁰. Franz Kugler schreibt in seiner Kunstgeschichte von der justinianischen Periode des 6. Jahrhunderts, deren gesteigerten Glanz er anerkennt: „Aber eine neue künstlerische Belebung der Form war hiermit nicht verbunden; vielmehr ist es wesentlich nur die alte Form, mehr und mehr willkürlich verwandt, mehr und mehr entartend und erstarrend, zum Teil mit Barbarismen eigener Erfindung versetzt, was die künstlerische Hülle jener neuen Combinationen, ihre künstlerische Sprache bildet. Es ist die ‚byzantinische‘ Kunst, welche hiemit, nach den minder entschiedenen Anfängen im Laufe der ersten Periode der altchristlichen Kunst, ins Leben tritt.“⁴¹ Carl Schnaase kritisierte in seiner Kunstgeschichte nicht nur den „abgestumpften Formensinn“, sondern auch die „moralische Erstarrung“ der byzantinischen Kunst⁴².

Bei allen diesen Äußerungen ist die Unkenntnis der sonst so verdienten alten Wissenschaftler ebenso auffallend wie die Art der Urteilsbildung. Der psychologische Vorgang scheint höchst einfach: Das Wesen der Kunst war an der ästhetisch aufgefaßten griechischen Kunst und an der Renaissance entwickelt worden. Diesem Wesen entsprach die byzantinische Form nicht. Dazu baute Byzanz auf hieratischen religiösen Strukturen auf, die die Aufklärung und der Positivismus ablehnten; also war die byzantinische Kunst wertlos. Die moderne Wissenschaft, die sich so gern als voraussetzungslos bezeichnet, brachte also derartige Vorurteile mit, daß ihr die Sicht dieser ganzen großen Kulturen verhängt war.

Sicher kann man den großen Gelehrten der Gegenwart, die auf diesem Gebiet arbeiten, diesen Vorwurf nicht mehr machen. André Malraux sieht sogar in der „geknickten Linie des Byzantinischen“ den Stil schlechthin⁴³. „Parallel damit haben jegliche Wirkung verloren: die hellenische und römische Kunst.“⁴⁴ Man ist also sehr aufgeschlossen für die byzantinische Form. Nur bleibt nach wie vor die Frage, ob diese Aufgeschlossenheit das Wesen dieser Bilder nicht ähnlich verzeichnet wie

³⁸ Franz Dölger, Byzanz und das Abendland. in: Universitas 1957, 1257.

³⁹ Philipp Schweinfurth, Die byzantinische Form (Berlin 1943) 14/15. Goethe, Ges. Werke, Bd. 49, erste Abt. (Weimar 1898) 15.

⁴⁰ Gottfried Semper, Der Stil (München 1879) II, 500.

⁴¹ Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte (Stuttgart 1861) I, 231.

⁴² Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter (Düsseldorf 1869) I, 216.

⁴³ André Malraux, Psychologie. Das imaginäre Museum (Baden-Baden o. J.) 148.

⁴⁴ ebd. 77.

die früheren Mißverständnisse. Beide Auffassungen kommen nämlich aus wesentlich ästhetischen Voraussetzungen.

Dagegen sagt Malraux sehr zu Recht: „Der Christus von Monreale ist kein ‚Angenommen, daß . . .‘ (d. h. eine Fiktion), sondern ein ‚So ist es‘.“⁴⁵ Wenn aber diese Kunst das Sein, die Ontologie – Metaphysik und Theologie – ist, dann kann man sie nicht ohne Metaphysik und Theologie betrachten. So stellt Hans Georg Beck in seinem Werk „Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich“ fest: „Byzantinistik zu treiben, ohne Rücksicht zu nehmen auf die byzantinische Theologie und auf die Kirche im byzantinischen Staat, ist ein aussichtsloses Unterfangen, sooft es auch versucht wird“ . . . „Die Kunst aber ist in einem hohen Grad kirchliche Kunst, wobei dieser Ausdruck – auch im Formal-Künstlerischen – mehr bedeutet als seine geläufige Verwendung im Westen vermuten läßt.“⁴⁶ Sicher haben die großen Wissenschaftler der byzantinischen Kunst wie André Grabar, Kurt Weitzmann, die Mitarbeiter des Warburginstituts in London und die Gelehrten des Instituts in Washington (vgl. Dumbarton Oaks Papers) sehr viele Ergebnisse in dieser Richtung aufzuweisen. Eine fundamentale Arbeit ist auch das von Klaus Wessel unter Mitwirkung von Marcell Restle herausgegebene „Reallexikon zur byzantinischen Kunst“, das seit 1963 in Stuttgart erscheint. Von einer Ikonologie der byzantinischen Kunst sind wir aber noch weit entfernt. Eigentlich sollte der Kunsthistoriker die frühmittelalterlichen Werke an Hand der ihnen parallel laufenden theologischen Quellen aufschlüsseln. In der älteren Forschung beobachteten wir jedoch den eigenartigen Vorgang, daß eine wissenschaftliche Arbeit, die etwa die Illustrationen zur Genesis oder zum Davidbild untersuchte, die letzten Aufsätze der Kunstgeschichte anführen mußte, um als Wissenschaft anerkannt zu werden, daß es aber wissenschaftlich durchaus nicht notwendig war, die patristische Quellenliteratur von Origenes bis zu den großen Kirchenvätern bei der Arbeit zu berücksichtigen, obwohl die Kunstwerke, namentlich die Bibelillustrationen, auf deren Kommentaren beruhen. Für manchen Gelehrten war die Unterscheidung von Christus und Gottvater nicht selbstverständlich. Manche Diskussion entsteht, ob eine Darstellung einen Engel oder den Hl. Geist meint. Person und Natur werden verwechselt. Die Bildtheologie im konkreten Kunstwerk aufzuschlüsseln wird selten versucht. Wer würde auf den Gedanken kommen, die byzantinische Illustration der Paradiesesschlange, die auf einem vierbeinigen Tier daherkommt, auf die um Jahrhunderte älteren jüdischen Kommentare zurückzuführen, wie es Kurt Weitzmann vermochte⁴⁷? Für den durchschnittlichen Betrachter erscheint eine solche Darstellung nur merkwürdig oder phantastisch, weil er die religiösen Zusammenhänge nicht kennt.

Vor diesen Schwierigkeiten steht nicht nur der moderne Kunsthistoriker. Auch

⁴⁵ ebd. 79.

⁴⁶ Hans Georg Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich* (München 1959) 1.

⁴⁷ Kurt Weitzmann, *Die Illustration der Septuaginta*. in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 1952/53, 119.

dem Theologen geht es nicht besser. So erscheint sicher vielen Theologen die byzantinische Liturgie beispielhaft für die Liturgie überhaupt⁴⁸. Man beachtet aber kaum die Grundlagen dieser Liturgie. Das Fundament aller Liturgie besteht nämlich in einer religiösen Sicht des Kosmos. Die Schöpfung wurde als natürliche Offenbarung aufgefaßt. Ihr Sinn bestand darin, dem Menschen das Wesen Gottes sichtbar zu machen: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament“, sagt der Psalmist.

So fehlt auch dem christlichen Betrachter und Bewunderer der byzantinischen Kunst dasselbe, was dem modernen Kunsthistoriker bei den so anerkennenswerten Forschungen abgeht: die philosophische Grundlegung, die die kunsthistorischen Einzeluntersuchungen oder liturgischen Neugestaltungen zu einem geordneten System zusammenfaßt.

Von künstlerischer Seite hat André Malraux einen ebenso genialen wie problematischen Versuch in seinem „Imaginären Museum“ gemacht. Tatsächlich ist die Sicht der alten Kulturen in einer Weise, wie sie Hegel und Dilthey versuchten, bis auf den heutigen Tag die Aufgabe der Geistesgeschichte. Alois Dempf hat in seiner „Unsichtbaren Bilderwelt“ von christlicher Seite eine solche Arbeit unternommen⁴⁹. Da aber alle diese Entwürfe die geschichtliche Einzelforschung mit einem philosophischen System verbinden müssen, übersteigen sie die Kraft des einzelnen in unserer vorwiegend technisch-ästhetisch orientierten Welt.

Die Konfrontation der Moderne mit der byzantinischen Kultur in der großen Ausstellung des Europarates in Athen hat die Notwendigkeit der Schaffung eines geistigen Kosmos deutlich gezeigt; denn die Welt war für Byzanz kein „Konglomeratbau“ aus Massen und Energien, sondern ein Kosmos – das Bild des unsichtbaren Gottes – das man verehren mußte. Die Heiligen dieser Stadt starben für die Bilder, nicht weil sie von der künstlerischen Qualität der Mosaiken beeindruckt waren, sondern weil sie um das Geheimnis der Ikonostase der Welt wußten.

⁴⁸ Louis Bouyer, *Mensch und Ritus* (Mainz 1964).

⁴⁹ Alois Dempf, *Die unsichtbare Bilderwelt. Eine Geistesgeschichte der Kunst* (Zürich-Köln 1959).