

OSTRÖMISCHE BEITRÄGE.



Als es vor wenigen Jahren galt, einem (seither dahingegangenen) Lehrer der allgemeinen Geschichte an der Wiener Universität im Augenblicke seines Scheidens vom Lehrstuhle mit einer Festschrift ein Denkzeichen sowohl der Dankbarkeit als der von ihm ausgegangenen fruchtbaren Lehrwirkung zu stiften, hat der Forscher, dem heute dieses Bändchen gewidmet wird, in seiner damaligen Gabe¹⁾ die bescheidene Dekoration eines altchinesischen Gefäßes zur Grundlage gewählt, um darauf allgemeine Ideen von der größten Tragweite für die Kunstgeschichte zu entwickeln, und damit aufs neue einen glänzenden Beweis dafür erbracht, daß es auch

in der kunstgeschichtlichen Forschung nicht so sehr darauf ankommt, was man bearbeitet, als wie man es tut. Durch solches Beispiel ermutigt, will auch ich heute die Aufmerksamkeit für ein unscheinbares Ding erbitten, das weder den Herrn der Schöpfung im Bilde zeigt, noch durch tiefsinnigen Symbolismus reizt, ja selbst über seine einstige Zwecksbestimmung bloß Vermutungen zuläßt. Um seiner selbst willen mag man ihm also sogar das geringe Maß an Wertschätzung versagen, das man jener chinesischen Bronzevase zubilligen wird; und die Fäden, die sich von ihm aus nach der Peripherie des weiten kunstgeschichtlichen Forschungsgebietes ziehen lassen, umspannen keineswegs den halben Erdkreis, wie in dem oben angezogenen Aufsätze Wickhoffs. Nichtsdestoweniger bin ich der Meinung und hoffe auch den Leser davon zu überzeugen, daß eine eingehendere Betrachtung des hieneben abgebildeten Gegenstandes dazu beitragen könnte, unser Verständnis für eine große und bedeutungsvolle, noch immer viel zu wenig erkannte Kunstperiode wenigstens nach einer Seite hin zu vertiefen und die Erkenntnis der Grenzen ihres geographischen Verbreitungsbezirkes wesentlich zu fördern.

Es handelt sich um ein blechartig dünnes Bronzeplättchen von 66 mm Höhe und 53 mm Breite, unten rechtwinkelig, oben im Halbkreis geschlossen. Mit mehreren Bronzefragmenten ohne ausgesprochenen Charakter zu einem formlosen Klumpen zusammengebacken, wurde es im Jahre 1896 durch Dr. Heberdey im Schutt von Ephesos gefunden und in die Sammlungen des kaiserlichen Hofmuseums nach Wien gebracht. Ur-

¹⁾ Über historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung, von Franz Wickhoff, in den „Festgaben zu Ehren Max Büdingers“. Innsbruck 1898, S. 459 ff.

sprünglich mochte es wohl den Belag der Schmalseite eines Kästchens mit halbcylindrischem Deckel gebildet haben; die Befestigung an der ehemaligen hölzernen Unterlage ist jedoch nicht, wie man erwarten würde, durch Nägel bewirkt gewesen, weil jede Spur von Löchern fehlt, sondern vermutlich durch Winkelbänder, die über die Kanten gelegt waren und über den hierfür hinlänglich breiten Rand des Plättchens übergreifend, dasselbe an seiner Unterlage festhielten. Die gesamte Außenfläche des Plättchens ist mit gegossenen und ciselierten, zum Teil, wie es scheint, auch durch Treiben vollendeten Reliefornamenten bedeckt. Die Grundkomposition der letzteren ist eine anspruchsvoll architektonische: ein weiter, auf zwei Balustern ruhender Rundbogen bildet samt seiner Basis einen stattlichen Rahmen, der auf ein inhaltsreiches Innenfeld vorbereiten möchte. Aber auch dieses enthält bloß Ornamente, allerdings abermals in subordinierender Anordnung und Verteilung. Das Hauptmotiv bildet hier ein Dreieck, das breit auf der Basis aufrucht und mit einer aus zwei dreiblättrigen Halbpalmetten hervorstehenden abbreuierten Vollpalmette (mit einem zwickelfüllenden Blatt zwischen zwei kelchbildenden Volutenblättern) gefüllt ist. In den übrigbleibenden zwei Seitenzwickeln samt dem Bogenfeld verzweigen sich in streng symmetrischer Responion zwei Gabelranken, deren aufwärts gekehrte Stengel im Bogenfelde den Kelch für eine krönende Blume abgeben, die ferner nach oben je eine dreiblättrige Halbpalmette mit einem dreibeerigen Träubchen, nach unten eine ebensolche mit einem Efeublatt entsenden und endlich im beiderseitigen Gabelungszwickel ein kolbenförmiges Blatt als Füllsel aufweisen.

Durch die keineswegs feine, wenn auch nicht gerade rohe Ausführung wird sich kein schaugewohnter Kunsthistoriker darüber täuschen lassen, daß die beschriebene Dekoration einen sicheren, in sich geschlossenen Stil verrät. Es ergibt sich dies allein schon aus der Betrachtung der allgemeinen Verhältnisse, wenngleich dieselben nichts weniger als klassische genannt werden können. Die gedrungenen Baluster mit ihrer energischen Schwellung, der breite Rundbogen mit den geknüpften Pelten darauf, die durchlaufende Basis, das füllende Dreieck mit seinem Inhalt und die übrigen Motive von pflanzlicher Grundbedeutung stehen offenbar durchwegs in ganz bestimmten Maßverhältnissen zueinander. Wir kennen diese Verhältnisse von einer leidlich datierten und lokalisierten Gattung von Denkmälern — den koptischen Grabstelen aus dem 7. und der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts. Fügen wir gleich hinzu, daß uns die Pelten als Leistenornament vom Chronographen von 354 n. Ch., das Efeublatt mit gekrümmter Spitze von unzähligen Denkmälern verschiedener Techniken und Materialien aus der Zeit zwischen Augustus und Karl dem Großen, das Zickzack aus Spitzovalen an der Basis von den Keilschnittbronzen des 5. Jahrhunderts, die eigenartige Zusammenfassung dekorativer Kompositionen in dreieckige Grundformen von der Mauerverzierung des angeblich sassanidischen Palastes von Mschatta in Arabien her vertraut sind, so gewinnen wir damit zugleich die allgemeinen Fundamente für eine Datierung. Die Entstehung des Plättchens in nachklassischer Zeit verrät sich übrigens schon in der gleichmäßig dichten Bedeckung der ganzen Fläche mit Ornamenten, das heißt in der Verneinung

jedes Grundes von selbständiger Bedeutung; dagegen wird man aus dem Festhalten der subordinierenden Trennung zwischen Rahmen und Innenfeld, und innerhalb des letzteren zwischen Hauptmotiv und Füllsel auf die Entstehung auf vormals klassisch-griechischem Kunstboden zu schließen geneigt sein, den wir während der genannten Jahrhunderte wesentlich bloß innerhalb der Grenzen des oströmischen Reiches zu suchen haben. Da uns endlich auch der Fundort an der ägäischen Küste von Kleinasien mit größter Wahrscheinlichkeit darauf schließen läßt, daß wir es da mit einem Produkte des oströmischen Kunstgewerbes zu tun haben, so kann es keinen Augenblick mehr zweifelhaft sein, auf welchem Gebiete wir entsprechende Vergleichsobjekte für unser Bronzeplättchen noch am ehesten zu finden hoffen dürfen.

Aber da wird uns sofort eine unerwartete Enttäuschung. Wir sind so sehr gewöhnt, die byzantinische Kunst als eine eminent dekorativ-kunstgewerbliche zu betrachten, daß wir aufs höchste überrascht sein müssen durch die Entdeckung, daß wir eigentlich bisher fast gar keine gesicherten Zeugnisse aus dieser Klasse des oströmischen Kunstgewerbes der vorikonoklastischen Zeit besitzen. Verhältnismäßig die meisten Aufklärungen über oströmische Kunst, soweit sie über die monumentale Architektur hinausgeht, entnehmen wir den Steindenkmälern, sei es figuralen Reliefs, sei es architektonischen Dekorationen; ferner den Mosaiken, vornehmlich figürlichen Inhalts, und den nicht minder figürlichen Elfenbeinschnitzereien. Betreten wir hingegen das Gebiet der textilen Kunst (namentlich der sogenannten koptischen Gewänder) oder der Metallarbeiten, die uns im vorliegenden Falle vornehmlich interessieren, so finden wir hier alles umstritten und entweder für die Barbaren des Ostens oder für jene des Westens in Anspruch genommen. Direkter Bezugnahme auf Byzanz begegnet man nur vereinzelt an figural verzierten Sachen, z. B. auf einigen Schalen mit mutmaßlichen Kaiserbildern, die aber eben darum keinen Aufschluß über die gleichzeitige Dekoration gewähren. Was jedoch die richtige Beantwortung der Frage nach dem frühbyzantinischen Kunstgewerbe bisher am meisten erschwert hat, ist der Umstand, daß Objekte, die solchem Ursprunge zugewiesen werden könnten, fast niemals auf altem, griechischem Kulturboden gefunden wurden, weil die hier am frühesten und gründlichsten vollzogene Christianisierung den Gebrauch der wichtigsten Originalquellen für unsere Kenntnis des antiken Kunstgewerbes — der Grabbeigaben — seit dem 4. Jahrhundert ausgeschlossen hatte, während die von Barbaren besetzten Grenz- oder Nachbargebiete zwar reichliche Gräber- und Schatzfunde gewährten, bei denen es aber naturgemäß von vorneherein stets in Zweifel bleiben mußte, ob sie nicht von den Barbaren selbst gearbeitet seien und somit als Zeugnisse eines spezifisch barbarischen Kunstgeschmackes anzusehen wären. Fanden sich hinwiederum Arbeiten, die von einem so verfeinerten Kunstsinn zeugten, daß man sie den Barbaren nicht zutrauen mochte, dann wurde man durch den nichtklassischen, orientalisierenden Charakter, welcher der gesamten nachkonstantinischen Kunst in so hohem Maße eignet, in Versuchung geführt, sie schlechtweg auf orientalischen, insbesondere auf persischen Ursprung zurückzuführen. Unter bewandten Umständen steht eine Auf-

klärung über den Charakter des echten oströmischen Kunstgewerbes in der Zeit zwischen Konstantin und Karl dem Großen nur von einer genauen Erforschung des Schuttes der ehemaligen großen oströmischen Städte zu erhoffen.

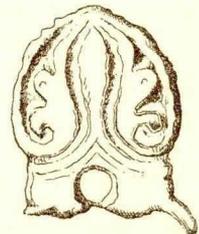
Nun wird man es wohl gerechtfertigt finden, wenn dem in Rede stehenden ephesischen Fundstück von mir eine weit größere und wichtigere Bedeutung beigemessen wurde, als ihm um seiner selbst willen zuzukommen scheint. Ist es doch ein solcher Findling aus einer zweifellos oströmischen Kulturschicht, wie sie soeben postuliert wurde, und somit ein vollgültiges Zeugnis für den Stand des oströmischen Kunstgewerbes in der vorikonoklastischen Zeit; und da wir solcher Zeugnisse bisher nicht viele besitzen, gewinnt das einzelne einen außerordentlichen Wert. Andere Bronzearbeiten von gesichert oströmischem Ursprung damit zu vergleichen, ist nun mangels einer größeren Anzahl solcher derzeit freilich nicht möglich; jedoch fehlt es nicht an verwandten Erscheinungen von unsicherer Provenienz, und da eröffnet sich mit einemmale die Gelegenheit, unsere kunsthistorische Erkenntnis in namhaftem Maße dadurch zu erweitern, daß wir Objekte, deren Provenienz bisher eine zweifelhafte gewesen ist, nun mit hoher Wahrscheinlichkeit, wo nicht Bestimmtheit, dem oströmischen Kunstgebiete zuzuweisen in Stand gesetzt werden.

Die Ausgrabungen der letzten dreißig Jahre haben unter anderem viele Hunderte von Exemplaren einer bestimmten Gattung von Bronzschmucksachen, namentlich Gürtelbeschlügen, Schnallen und Riemenzungen zu Tage gefördert, die sich durch eine gemeinsame Art von Pflanzenornamentik als zu einer lokal und zeitlich relativ geschlossenen Gruppe zusammengehörig erweisen, und nach äußeren Indizien, insbesondere nach mitgefundenen Münzen zu schließen, der Hauptsache nach im 6. und 7. Jahrhundert n. Chr. unter die Erde gelangt sein müssen. Das Hauptfundgebiet ist Ungarn; hier hat namentlich das in der Literatur weit bekannt gewordene Gräberfeld von Keszthely ihrer eine beträchtliche Anzahl geliefert, wurden aber auch noch zahlreiche andere einschlägige Fundstellen aufgedeckt, deren Inhalt Josef Hampel in der rühmlichst bekannten, unermüdeten und sorgfältigen Weise gesammelt, untersucht und publiziert hat.¹⁾ Aber auch über die Grenzen des heutigen Königreiches Ungarn hinaus sind zugehörige Sachen nicht selten angetroffen worden: so gegen Westen unter anderem in Grumwiz (Mähren), St. Veit bei Wien, Enns in Oberösterreich, Krungl in Obersteier, Grafenstein und Villach in Kärnten; ja selbst bis nach Italien hin ist diese Gattung von Schmucksachen nicht unbekannt geblieben. Im Süden hat sich das Vorkommen kürzlich in Albanien und darüber hinaus in Ägypten und Karthago feststellen lassen; nach Osten kann man sie bis in den Kaukasus verfolgen. Vergleicht man die auf Seite 9 zusammengestellten

¹⁾ Die zuerst im „Archaeologiai Ertesítő“ periodisch publizierten ungarländischen Funde sind jetzt vereinigt in dem zweibändigen Atlas unter dem Titel „A regibb közepkor emlekes magyarhonban“, mit Text in magyarischer Sprache von Josef Hampel, der auch eine deutsche Ausgabe davon vorbereitet und sich damit voraussichtlich den größten Dank der internationalen wissenschaftlichen Forschung erwerben wird. Objekte, die zu der in Rede stehenden Gruppe von Bronzearbeiten gehören, finden sich auf Taf. 72, 73, 78, 90, 91, 102—108 u. s. w. des erwähnten Atlas. Von einschlägigen ungarischen Fundsachen, die ins Ausland gelangt sind, seien diejenigen des Züricher Museums genannt, darunter insbesondere Inv.-Nr. 4113a, 41131.

Beispiele¹⁾ solcher Bronzearbeiten mit dem Plättchen von Ephesus, so erkennt man ohne Schwierigkeit auch dort die kolbenförmigen Blätter, die dreiblättrigen (abgevierten) Vollpalmetten, die krönenden Blütenkelche mit zentralem Knöpfchen, die dreibeerigen Träubchen. Wichtiger aber als diese Übereinstimmung in den Motiven ist diejenige in den leitenden Tendenzen der allgemeinen Grundbehandlung des Ornaments: namentlich die ausgesprochene Vorliebe für Gabelungen der Ranken und für Zwickelfüllungen dazwischen, ferner für einen kapriziösen Ductus der einzelnen bewegten Blätter. Am Plättchen verrät sich der letztere namentlich in den beiden langgestreckten Halbpalmetten zwischen den Balustern und dem mittleren Dreieck: der Stengel läuft von oben zunächst fast in gerader Schräge auswärts, biegt dann in scharfem Knie (anstatt in der klassischen Halbkreislinie) innwärts ein, um bald abermals in die erstere Richtung zurückzustreben und endlich im Schlußknopf neuerlich umzuschlagen. Der gleichen Neigung für kontrastierende Bewegungen in irrationalen Kurven begegnen wir z. B. auch an der Riemenzunge aus Enns, Seite 9, Fig. 7, die nicht minder den derben Blattkolben zur Zwickelfüllung mit dem ephesischen Plättchen gemein hat. Es verrät sich darin natürlich die gleiche Tendenz, die in der gleichzeitigen Architektur allmählich vom halbkreisförmigen Rundbogen abgeführt und dafür den gestelzten Rundbogen, den Hufeisenbogen und schließlich den Spitzbogen und Kielbogen aufgebracht hat. Die gleichmäßig in der einmal eingeschlagenen Richtung verlaufende Bewegung schien nun verpönt; man trachtete sie durch häufige Brechungen und Schweifungen zu stören und zu verwirren. Man könnte diese Tendenz auch schlangweg als orientalisierende bezeichnen; aber gerade ihre Anwendung auf das Pflanzenrankenornament, diese spezifische Schöpfung der hellenischen Antike läßt die klassische Komponente der postantiken Kunst unverkennbar hervortreten und die in diesen Zeilen behandelte Ornamentik überhaupt als das direkte Verbindungsglied in der Entwicklung zwischen dem antiken Pflanzenrankenornament und der sarazenischen Arabeske erscheinen.

Ein besonders instruktives Beispiel dafür liefert auch ein bestimmter Typus von Bronzeschnallen, den uns nebenstehende Abbildung eines dalmatinischen Fundstückes aus dem Museum zu Spalato veranschaulicht. Ring und Dorn sind zwar an diesem Exemplare weggebrochen; das Charakteristische bilden aber die zwei Halbpalmetten in flachem Relief, die das Beschläg zieren und zusammen das Schema der uns aus der attischen Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. bekannten „gesprengten“ Palmette ergeben: ein neuerliches Beispiel für das Zurückgehen dieser spätrömischen Kunst von der frührömischen naturalistischen und akanthisierenden Weise des Pflanzenornaments auf eine strengere, stilisiertere, orientalisierende hellenistische



¹⁾ Sämtliche Abbildungen dieses Aufsatzes, mit Ausnahme der Textheliogravüre, sind entlehnt aus dem in Druck befindlichen zweiten Bande der vom k. k. österreichischen archäologischen Institut herausgegebenen „Spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn“. Die Abbildung auf S. 8 stammt aus der Publikation der Accademia dei Lincei (Monumenti antichi, vol. XII, pag. 236), über die Grabfunde von Castel Trosino.

Ranken- und Palmettenbildung, welche sich vielleicht am schlagendsten in den Ornamenten der Keilschnittbronzen des 5. Jahrhunderts (Riegl, Spät-römische Kunstindustrie, 156 ff., Taf. XVII bis XX) verrät. Solche nach Form und Dekor völlig identische Schnallen haben sich außerhalb Spalatos bisher auf folgenden Punkten nachweisen lassen: je eine im Museum zu Neapel (unter den pompejanischen Bronzen) und im kapitolinischen Museum zu Rom¹⁾; ferner drei im British Museum, worunter je eine aus Kertsch (wohlbezeugt, weil aus der Sammlung Macpherson stammend und als solche in Macphersons Antiquities of Kertsch, Taf. V, publiziert), Karthago und der englischen Grafschaft Kent, welche letztere gegenüber allen übrigen englischen Landschaften durch ihren Reichtum an exotischen Fundstücken hervorrage; endlich glaube ich, wenn mich meine Erinnerung nicht trügt, auch im Lütticher Museum ein Exemplar gesehen zu haben. Der Verbreitungsbezirk erstreckt sich somit hauptsächlich auf Mittel- und Süditalien, die Balkanhalbinsel, Südrußland und Afrika, d. h. auf die im 6. und 7. Jahrhundert normale oströmische Einflußsphäre; einige versprengte Exemplare scheinen durch den Handel nach den Küstenländern des europäischen Nordwestens gelangt zu sein.

Wir haben da also eine Denkmälerklasse, die unverkennbar durch ein gemeinsames charakteristisches Kunstwollen mit ganz bestimmten Absichten hervorgebracht ist, und daher weder mit einem rein klassischen oder altorientalischen noch mit einem späteren morgen- oder abendländischen Kunstgebiet nach dem Jahre 800 n. Chr. verwechselt werden kann. Die Gültigkeit dieses Kunstwollens erstreckte sich nach den bisher gefundenen Zeugnissen von Ägypten und der kleinasiatischen Westküste über Italien und den Balkan bis an die Karpathen, von den Alpen bis zum Kaukasus. Daß aber die Ausdrucksmittel dieses Kunstwollens, wie sie uns in der in Rede stehenden Gattung von Bronzearbeiten vorliegen, in allen Landschaften jenes ungeheuren Gebietes spontan erfunden worden wären, ist wohl schlechterdings ausgeschlossen. Die Gattung muß vielmehr an einem hierfür günstig veranlagten Punkte entstanden und von da aus in die übrigen Länder, die zu ihrem Gebrauche reif waren, verbreitet worden sein. Dieser Punkt kann wohl nur dort gesucht werden, wo wir die Führung in der Kunstentwicklung der östlichen Hälfte des damaligen Europa überhaupt vermuten durften; und hierfür kann nur das oströmische Reich in Betracht kommen. Fragt man etwa, ob der Ursprung der Gattung eher in Ungarn oder in Ephesus zu suchen sein wird, so kann die Antwort nicht einen Augenblick zweifelhaft bleiben. Wie in allen kulturellen Dingen waren wohl auch in der bildenden Kunst im 6. und 7. Jahrhundert die Romäer noch immer den Barbaren des Ostens, den Slaven, Avarn u. s. w. gegenüber die Spendenden, und nicht umgekehrt. Betrachtet man ferner namentlich die massenhaften ungarischen Fundstücke dieser Gattung in aufmerksamer Weise, dann bemerkt man darunter selten rohe, dafür häufig flott und sicher, aber flüchtig gearbeitete

¹⁾ Über den vermutlich stadtrömischen Fundort der letzteren war nichts Bestimmtes zu erfahren; ja es wurde mir nicht allein das Studium dieser und ähnlicher Objekte durch Verweigerung des Öffnens der Vitrinen unmöglich gemacht, sondern vom „Inspektor“ sogar mit barschen Worten verboten, schriftliche Notizen von den Objekten zu machen. Ich erwähne hier diese unglaublich scheinenden Dinge nur deshalb, weil es vielleicht dazu beiträgt, in den unwürdigen Verwaltungszuständen einen Wandel zu schaffen.

Stücke, wie sie nur aus einer fabrikmäßigen Massenproduktion hervorgegangen sein können. Eine solche Fabriksproduktion kennen wir nun wohl aus dem oströmischen Reiche, wohin sie sich aus dem Sklavenbetrieb des ehemaligen Weltreiches vererbt hatte; dagegen ist sie bei den Barbarenvölkern einfach undenkbar, da bei diesen alle Produktion damals noch auf der Wirtschaftsstufe des Hausfleißes betrieben wurde. Die wenigen Metallsachen, die durch Inschriften als Arbeiten von (westlichen) Barbaren der merowingischen Zeit bezeugt sind, verraten deutlich die Rohheit und zugleich die Originalität einer solchen individuellen Arbeitsweise; in den östlichen Barbarenländern mag derlei zwar ebenfalls vorgekommen sein, aber das Gros der bezüglichlichen Funde ist zweifellos eine ebenso gewandte wie individualitätslose Marktware. Und für die Massenerzeugung einer solchen — ich wiederhole es — waren die Voraussetzungen in der Zeit zwischen Konstantin und Karl dem Großen bloß in den alten Emporien der von griechischem Betriebsgeiste erfüllten Mittelmeerländer gegeben.

Es versteht sich von selbst, daß über diese Frage bereits wiederholt Meinungen geäußert wurden, worunter namentlich diejenigen von Josef Hampel und Sven Söderberg ausdrücklich erwähnt zu werden verdienen. Josef Hampel ist geneigt, den Ursprung der Gattung nach den pontischen Kolonien der Griechen und insbesondere nach Cherson, das unter allen am längsten seine Existenz behauptet hat, zu verlegen.¹⁾ Daraus ergibt sich, daß auch Hampel dem griechischen Element einen Hauptanteil an dem Zustandekommen des Kunstcharakters der Gattung zu vindizieren geneigt scheint; was aber die Lokalisierung ihrer Entstehung am Pontus betrifft, so darf man zugestehen, daß sie infolge der geographischen Nähe des einstigen Hauptfundlandes — Ungarn — einerseits, des in den Motiven sich verratenden orientalisierenden Charakters andererseits, ferner infolge der Lage der pontischen Griechenkolonien im Barbarenlande selbst, insbesondere für einen ungarischen Forscher schlechtweg bestechend erscheinen mußte. Daß diese Kolonien an dem Export aus dem oströmischen Reiche wenigstens in die östlichsten Gebiete der Barbarenländer sehr stark beteiligt gewesen sein mochten, läßt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuten; minder sicher ist wohl schon, ob wir auch den Sitz dieser Fabriken und Ateliers daselbst annehmen dürfen; vollends zweifelhaft ist es mir, ob der bestimmte Stil, den wir vorhin kennen gelernt haben, aus dem pontischen Kolonialreiche hervorgegangen sein kann, denn es handelt sich hier, wie bereits gezeigt wurde, nicht etwa um eine provinzielle Geschmacksnuance, sondern um die Ausdrucksmittel für ein großes, durchgreifendes, weitherrschendes Kunstwollen, deren Erfindung man doch weit eher an einem der Hauptkulturzentren des Reiches, als in dem verlorenen Winkel am kimmerischen Bosphorus suchen möchte. Der durchaus richtige Kerngedanke vom griechischen Ausgangspunkt, welcher der Hampelschen Hypothese zu Grunde liegt, ist übrigens um so höher anzuerkennen, als zur Zeit, da derselbe zum ersten Male ausgesprochen wurde, die kleinasiatischen, ägyptischen und italienischen Funde ähnlicher Art noch nicht bekannt waren; aber die Lokalisierung der Entstehung in einer der pontischen

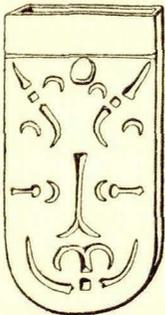
¹⁾ Besonders klar hat Hampel diese seine Anschauung formuliert in seinem Buche über den Goldfund von Nagy-Szent-Miklos, S. 134 ff. und passim.

Kolonialstädte wird vorläufig nicht für mehr als eine immerhin beachtenswerte Vermutung gelten dürfen.

Sven Söderberg, der leider kürzlich zu Lund verstorbene schwedische Forscher, hat dagegen die in unsere Klasse gehörenden Funde von Keszthely den slavischen Völkern zuschreiben wollen.¹⁾ Daß dieselben, soweit sie in Ungarn gefunden sind, in der Tat von Angehörigen der slavischen Rasse als Schmuck und Hausrat gebraucht worden sein können, wird heute niemand mit positiver Sicherheit in Abrede stellen dürfen; aber für den Entstehungsort der Dinge selbst und vollends des darin verkörperten Kunststils ist damit natürlich noch nichts entschieden. Da übrigens die Südslaven zunächst in allen anderen kulturellen Dingen sich an die Romäer angeschlossen haben, so erscheint auch mit der slavischen Hypothese implicite ein oströmischer Einfluß zugegeben, und das mag wohl auch Sven Söderbergs klarbewußte Meinung gewesen sein.

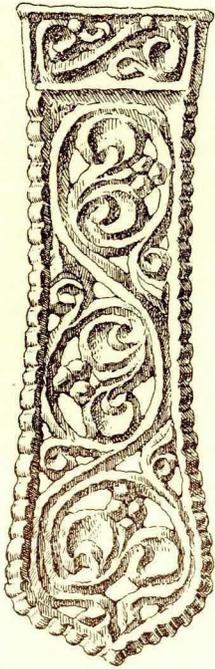
Im Hintergrunde des bescheidenen Bronzeplättchens, das wir eingangs kennen gelernt haben, beginnen sich also die großen Linien einer gewaltigen, die Länder um die östliche Mittelmeerhälfte im 6. und 7. Jahrhundert n. Ch. weithin beherrschenden oströmischen Kunst zu zeichnen. Es sind aber nicht die ersten Umrisse dieser Art; andere von nicht minderer Bestimmtheit konnten schon früher wahrgenommen werden. Es sei mir hier noch verstattet, auf einige davon hinzuweisen.

Vor kurzem habe ich²⁾ auf das vom 6. bis 8. Jahrhundert weitverbreitete Vorkommen eines Ornamentmotivs aufmerksam gemacht, das sich aus einem Punkt und einem Komma (oder mehreren solchen) zusammensetzt und darum von mir als Strichpunkt-Ornament bezeichnet wurde. Und zwar bildet das Charakteristische desselben nicht allein seine Konfiguration als solche, sondern auch die Art und Weise, wie es in die zu verzierende Fläche hineingesetzt ist: man empfindet bei seinem Anblicke deutlich, daß es nicht Muster auf Grund sein soll, sondern die Bestimmung hat, das bloß flächenhaft erscheinende Objekt als Ganzes in dreidimensionale Teilformen zu brechen. Es verrät sich darin die gleiche Tendenz auf eine Emanzipation des Grundes durch seine koloristische Verwertung, die ich in meiner „Spätromischen Kunstindustrie“ als eine maßgebende in der gesamten nachkonstantinischen Kunst überhaupt nachgewiesen zu haben glaube. Wollte man nun die Entstehung dieses Strichpunkt-Ornaments nach den Örtlichkeiten lokalisieren, wo die damit verzierten Denkmäler zu Tage getreten sind, so müßte man es nach den Kronen von Guerrazar auf westgotischen, nach dem Funde von Nagy-Szent-Miklos u. a. aus Ungarn (z. B. Hampel, Atlas I, Taf. 50, 56, 57) auf avarisch-sarmatischen, nach den Grabungsergebnissen von Castel Trosino (vgl. nebenstehende Abbildung), Cividale, Chiusi und vielen anderen auf longobardischen Ursprung zurückführen. Ich konnte jedoch am angegebenen Orte den Nachweis führen, daß das Strichpunkt-Ornament nicht allein auch auf Fund-

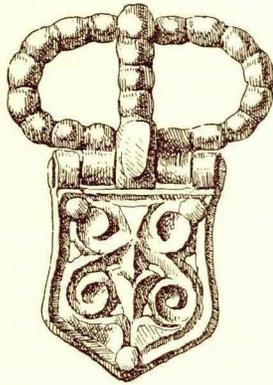


¹⁾ Unter andern in Naues „Prähistorischen Blättern“, VI., 1894, Nr. 5 und 6.

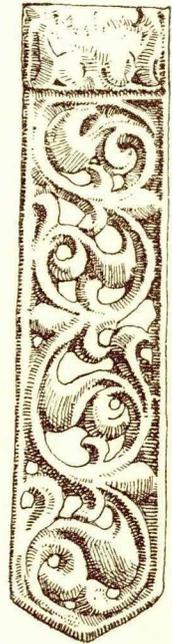
²⁾ Spätromische Kunstindustrie, S. 204.



1



2



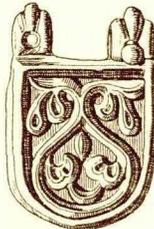
7



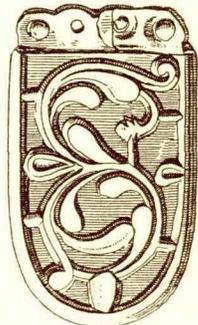
3



4



5



6

1—3 im kaiserlichen Naturhistorischen Hofmuseum zu Wien, gefunden zu St. Veit bei Wien; 4—6 im Budapester National-Museum, gefunden in Ungarn; 7 im Linzer Museum, gefunden zu Enns.

sachen aus Ägypten anzutreffen ist, sondern sogar auf Marmorarbeiten des 6. Jahrhunderts aus Ravenna, die dem ravennatischen Zweige der sogenannten altchristlichen Kunst angehören, nicht fehlt. Das Vorkommen des Motivs in Ravenna und in Ägypten läßt wohl keinen Zweifel übrig, daß es ein gemeinromäisches gewesen ist und von diesem Zentrum aus in die halb- und ganzbarbarischen kulturellen Dependenz des oströmischen Reiches gelangt sein muß. So wird schließlich auch durch die Fundstatistik, trotz ihrer in äußeren Umständen (S. 3) begründeten Mangelhaftigkeit bestätigt, was allein schon durch prinzipielle kunsthistorische Erwägungen nahegelegt erscheint.¹⁾

In ähnlicher Weise hat sich ein bestimmter Greifentypus, der auf unzähligen Bronzefunden von Ungarn bis nach Italien und Burgund wiederkehrt, auf einigen Schnallen und Beschlägen feststellen lassen, die Dr. Heberdey aus Makri in Kleinasien gebracht hat, und denen sich nicht bloß andere kleinasiatische Beispiele im Besitze des Louvre (im Saale der antiken Bronzen ungünstig ausgelegt) und des British Museum (aus Knidus, im angelsächsischen Saal), wo übrigens auch ein ägyptisches der Art (im 4. ägyptischen Saal, Vitrine M) anschließen, sondern auch nächstverwandte aus Salona im Museum zu Spalato zugesellen. Und wenn wir eine nicht minder bestimmte Komposition von üppig bewegtem Pflanzenornament mit höchst charakteristisch beschnittenen Rändern, auf granuliertem Grunde, nicht bloß in Ungarn (Hampel, Atlas Taf. 17), sondern auch auf germanischen Grabfunden aus Südfrankreich, die Barrière-Flavy (Etudes sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France, Taf. XII, XVII, XXVIII, XXX, XXXI) publiziert hat, antreffen, so wird man für das Auftauchen einer so gänzlich eigenartigen Dekorationsweise in ganz identischer Form an zwei geographisch voneinander so weit entfernten Punkten wiederum bloß ein gemeinsames Drittes als Ursache annehmen dürfen, das sowohl aus kunst- als wirtschaftsgeschichtlichen Gründen nur in der oströmischen Kunstproduktion gesucht werden kann.

Die Frage freilich, auf welchen Punkten des weiten oströmischen Reiches die Fabriken zu suchen wären, die z. B. die Bewohner des ungarischen Tieflandes mit dem nötigen Metallschmuck versahen, ist heute noch nicht zu beantworten. Zweifellos werden daran verschiedene Emporien beteiligt gewesen sein, unbeschadet der Übereinstimmung in der künstlerischen Grundtendenz, wodurch auch die nicht zu verkennenden Verschiedenheiten zwischen einzelnen Teilgruppen bedingt waren. Je nachdem ein Stück in Alexandrien oder Antiochien, in Adrianopel oder in Nisibis entstanden ist, mußte auch der künstlerische Charakter sich in höherem oder niedrigerem Grade dem ägyptischen oder dem persischen,

¹⁾ Ich darf hier nicht verschweigen, daß das Strichpunkt-Ornament, in Steineinlage auf Gold ausgeführt, sich nicht allein auf einigen der bekannten sibirischen Goldfunde in der Ermitage, sondern auch auf einem ähnlich wie diese verzierten Armringe findet, den O. M. Dalton kürzlich in einem höchst beachtenswerten Aufsätze in der „Archaeologia“ 1902 (On some points in the history of inlaid jewellery) auf Taf. XVI publiziert und seines ausgesprochen achämenidischen Kunstcharakters halber in das 4. bis 5. Jahrhundert v. Ch. zurückversetzt hat; das gleiche Ursprungsalter ist er darum geneigt auch dem spätantiken Strichpunkt-Ornament zuzuschreiben. Ich vermag jedoch dem namentlich durch seinen Katalog der altchristlichen Denkmäler im British Museum hochverdienten Verfasser in Bezug auf die Datierung jenes Armringe nicht beizustimmen, den ich vielmehr gleich einigen anderen Objekten des sehr bunt zusammengesetzten Oxus-Fundes für ein Erzeugnis der sassanidischen Renaissance halte, so wie ich auch die analogen sibirischen Fundstücke durchwegs erst nach Christi Geburt entstanden denke.

dem illyrischen oder syrischen Lokalgeschmacke annähern. So mag man z. B. das Vorkommen einzelner völlig asiatischer Motive neben solchen von ausgesprochen abendländischer Provenienz erklären. Alle diese provinziellen Abschattungen verschwinden aber bei allgemeiner Betrachtung gegenüber dem vorwaltenden gemeinsamen Grundcharakter, der uns überzeugend erkennen läßt, daß, wie einst im römischen Weltreiche, auch im 6. und 7. Jahrhundert n. Ch. wenigstens noch an den Mittelmeerküsten und im östlichen Binnenlande Europas einschließlich der Ostalpen eine in den Hauptzügen uniforme und normative Kunst geherrscht hat: die oströmische. Ihr Lieblingsmotiv war noch immer, wie schon in altorientalischer und griechischer Zeit, das Pflanzenornament, das späterhin auch mit der Arabeske die Kunst des Islam beherrschen sollte. Der germanische Westen hat hingegen zur gleichen Zeit bereits dem Tierornament entschieden den Vorzug gegeben und das Pflanzenornament geradezu grundsätzlich abgelehnt: offenbar aus dem Grunde, weil es ihm keinen Inhalt bot und er für den ästhetischen Wert der alleinigen Form noch kein Verständnis gewonnen hatte.

ALOIS RIEGL.