

Jacek Maj

## BIZANCJUM STANISŁAWA KOSTKI POTOCKIEGO\*

Stanisław Kostka Potocki swoją opowieść o Bizancjum w *O sztuce u dawnych, czyli Winckelman polski*<sup>1</sup> doprowadza znacznie dalej niż Johann Joachim Winckelmann, który *Geschichte der Kunst des Alterthums* kończy na czasach Justyniana I, rozpaczając nad końcem klasycznej sztuki: „Spoglądając na upadek, doznaję uczuć podobnych do tych, jakich doznaje ktoś, kto opisując dzieje swojej ojczyzny, musiałby również poruszyć temat jej zagłady“.<sup>2</sup>

Polski badacz przedstawia panoramę dziejów sztuki bizantyńskiej do upadku Konstantynopola (1453), choć jest ona bardzo wybiórcza. W postrzeganiu Bizancjum mistrz i uczeń (Winckelmann i Potocki) są dziećmi swojej epoki: chodzi tutaj nie tylko o estetyczne upodobanie, ale także historyczne lektury. Negatywne stereotypy o Bizancjum ugruntowały się w czasach oświecenia m.in. za sprawą przywoływanej przez Potockiego pracy Charles'a Lebeau (autora 22-tomowej historii Cesarstwa Wschodniorzymskiego<sup>3</sup>), a zostały spopularyzowane przez ciesząc się dużą poczytnością przez niemal dwa stulecia dzieło Edwarda Gibbona *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* – czytane przez Potockiego w oryginale (t. 1–6, London 1776–1788) i francuskim przekładzie (t. 1–18, Paris 1788–1795). Napisana sugestywnym językiem praca Gibbona, ukazująca tysiącletnie dzieje Bizancjum jako triumf chrześcijańskiego barbarzyństwa, była wielokrotnie wydawana w tłumaczeniach na większość języków europejskich i kształtowała powszechne myślenie o tym kulturowym kręgu aż do XX w.<sup>4</sup>

Wśród zabytków sztuki starochrześcijańskiej Potocki wymienia kilka olbrzymich posągów pierwszego chrześcijańskiego cesarza. Jako przykłady upadku sztuki w IV w. opisuje „kolosy“ Konstantyna I Wielkiego z bazyliki św. Jana na Lateranie<sup>5</sup> oraz Konstantyna I i II<sup>6</sup> (wszystkie trzy znajdowały się pierwotnie w termach Konstantyna na rzymskim Kwirynale). „Ułamki“ ogromnej, akrolitycznej rzeźby siedzącego Konstantyna I (ok. 10 m wysokości) pochodzącej z bazyliki Maksencjusza i Konstantyna (tzw. *Basilica Nova*), które Potocki uważa albo za „mniemanego Apollina“<sup>7</sup>, albo „szczątki kolosu“ Nerona<sup>8</sup>, są dlań dowodem doskonałości dawnej sztuki (il. 1). Z Konstantynem I lub II wiązana jest dzisiaj ponadto wymieniona przez Potockiego na liście przechowywanych na Kapitolu antycznych brązów „kolosalna głowa, mylnie Kommodusa zwana“<sup>9</sup>, która w średniowieczu była wystawiona przed Pałacem Laterańskim.<sup>10</sup> Wysoki poziom płaskorzeźb z Łuku Konstantyna (il. 2) Potocki tłumaczy ich pochodzeniem ze wzniesionego w II w. Forum Trajana.<sup>11</sup>

Do negatywnego obrazu sztuki czasów Konstantyna I Wielkiego nie pasuje Potockiemu malarska personifikacja bogini Romy, znajdująca się Pałacu Barberinich (stąd określenie *Dea Barberini*<sup>12</sup>). Potocki spekuluje za Winckelmannem o czasie jego powstania (dzisiaj przyjmuje się, że w 2. ćw. IV w.), nie wiedząc, że głowa postaci, identyfikowanej niekiedy także jako *Venus Victrix*, była przemalowana w czasach nowożytnych. Jako kolejne przykłady „nie najgorszych malowań“ z IV stulecia podaje „porty i widoki morskie“



Il. 1: Fragmenty kolosu Konstantyna I Wielkiego, Palazzo dei Conservatori, Rzym, 2015

z Anzio, znane jedynie z akwareli ze zbiorów kardynała Allesandro Albaniego.<sup>13</sup> Opatrzone inskrypcjami malowidła ścienne powstały – jak się dzisiaj przypuszcza – jednak dużo wcześniej, tj. po połowie II w.<sup>14</sup>

Zachwytu autora nie wzbudzają późnoantyczne miniatury tzw. Wergiliusza Watykańskiego (cod. Vat. lat. 3225, ok. 400 r.) zawierającego fragmenty *Eneidy* oraz *Georgików*.<sup>15</sup> Od oryginału Potockiemu bardziej podobają się wykonane na podstawie rękopisu XVII-wieczne sztychy Pietra Santiago Bartoliego: „Biegły ten starożytności rysownik umiał i lubił nadawać miernym nawet płodom sztuki danych cechą pięknych jej czasów”.<sup>16</sup> Powtarza także za Winckelmannem pomyłkę i za dzieło z czasów Konstantyna uważa

Il. 2: Widok Łuku Konstantyna [w:] Giovanni Battista Piranesi, *Le antichità Romane*, t. I. Paris: Firmin Didot Freres 1835. Tabl. XXXVI



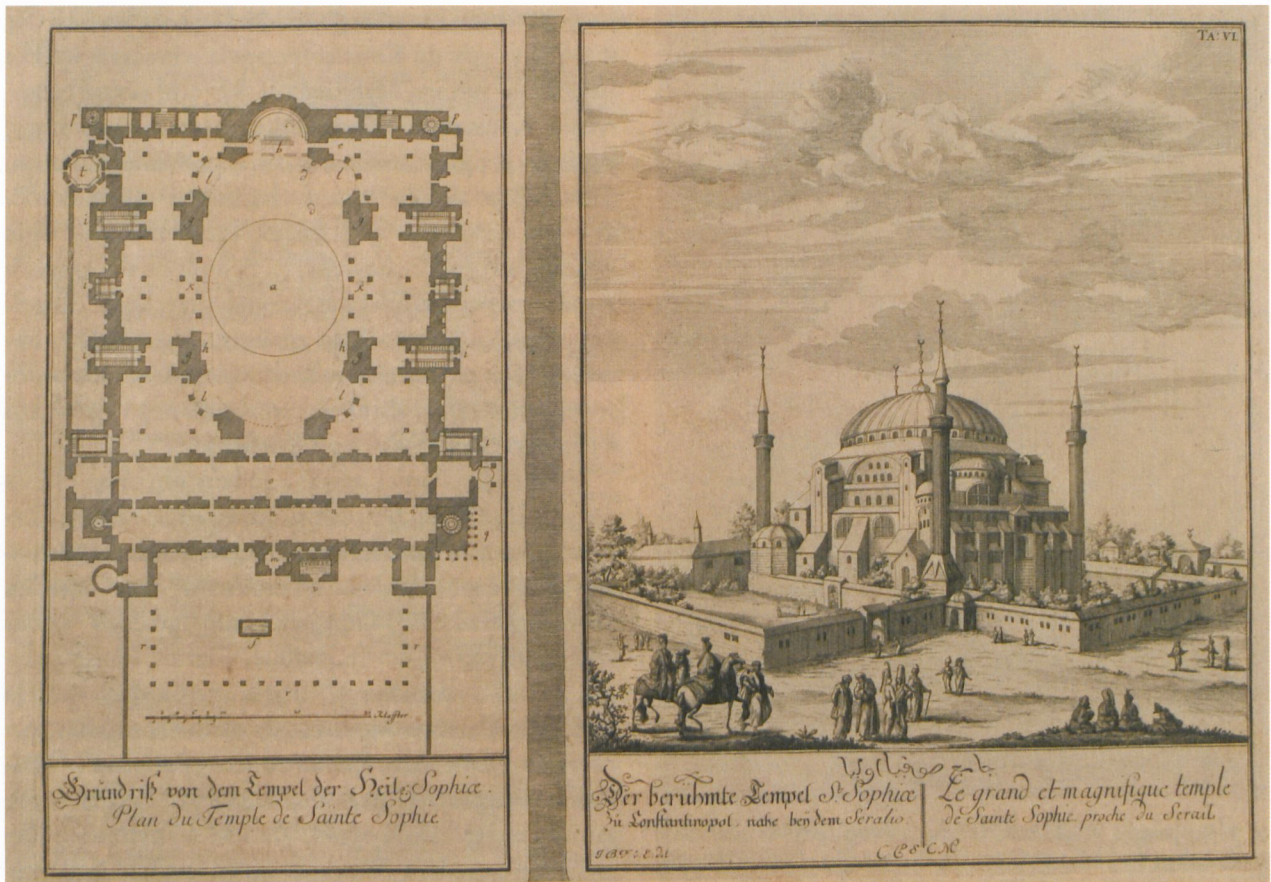
twz. Terencjusza Watykańskiego<sup>17</sup> (cod. Vat. lat. 3868) – ilustrowany kodeks z komediami Terencjusza z ok. 825 r., myląc go z tzw. Codex Bembinus (cod. Vat. lat. 3266), który powstał najprawdopodobniej na przełomie IV i V w. i nie zawiera żadnej ilustracji.<sup>18</sup>

Kolejnym przejawem upadku sztuki w IV w. dla autora *O sztuce u dawnych...* jest Mauzoleum Santa Constanza (il. 3), określone jako „kościół Bachusowy” z uwagi na mozaiki z dionizyjskimi motywami.<sup>19</sup> „Niesforne” wykorzystanie baz i kapiteli antycznych kolumn ma stanowić przejaw nowej mody „ogółacania z ozdób swoich pięknych starożytności budowów”.<sup>20</sup> Spolia są dla Potockiego dowodem na upadek architektury<sup>21</sup>. Więcej uwagi poświęca pochodzącym z tej świątyni sarkofagom: św. Konstancji oraz św. Heleny (córką i matką Konstantyna I Wielkiego), przechowywanym obecnie w Muzeach Watykańskich. Potocki porównuje dekorację porfirowej „urny” św. Konstancji („winobranie i wyciskanie jagód”) do stylu sarkofagu św. Heleny ozdobionego postaciami „konno walczących rycerzy, u nóg których znajdują się niewolnicy”.<sup>22</sup> Sceny bitewne pozwalają przypuszczać, że był on pierwotnie przeznaczony dla męskiego przedstawiciela cesarskiego rodu, zapewne Konstantyna I.<sup>23</sup>

„Kiedy Konstantyn Wielki – pisze Potocki – pokonał wszystkich przeciwników swoich, dał pokój światu rzymskiemu, starał się odżywić nauki i sztuki [...]. Sądząc po znakomitych doktorach Kościoła: św. Grzegorzu Nazjańskim, św. Grzegorzu Nicejskim, św. Bazylim i Janie Chryzostomie, nie zbywało narodowi greckiemu na rzadkich talentach [...]. Jest to bowiem rzeczą pewną, że ci ojcowie Kościoła, do starożytnych mówców nieraz przyrównywani, gaszą wszystkich współczesnych krasomówców”.<sup>24</sup> Jednak sztuki „nie wyrównywały” naukom, albowiem „gorliwość” nowych chrześcijan była „nieczuła na

Il. 3: Widok Konstantynopola z przedmieścia Pera, Jan Chrystian Kamsetzer 1777, nr inw. R. 498/Sz.9, Biblioteka Narodowa w Warszawie





Il. 4: Hagia Sophia – plan i widok [w:] Fischer von Erlach, Johann Bernhard, Entwurf einer historischen Architektur. t. 3, Leipzig 1725, Tabl. VI

piękność sztuki“. Potocki ubolewa nad łupieniem greckich i rzymskich miast i wywożenie z nich dzieł sztuki, którymi przyozdabiano Konstantynopol. „Już wtedy barbarzyństwo do tego wygórowało stopnia, że kiedy chciano popiersie lub nowy posąg wyrobić, dla braku zdolności przekształcano głowy i figury dawniejsze“.<sup>25</sup> Szczególnie boli go stopniowe tracenie znaczenia Rzymu na rzecz nowej stolicy, która od VI w. staje się najważniejszym miastem Cesarstwa Wschodniorzymskiego.<sup>26</sup>

Potocki szkicuje – posiłkując się głównie Gibbonem – topografię Konstantynopola, ale miasto nie wzbudza w nim zachwyty. „Gdy Konstantyn naglił zbudowanie miasta swojego z niecierpliwością kochanka, mury, portyki i naczelnie budowy“ wznoszono w pośpiechu, niesolidnie, co według Potockiego „pod następującym panowaniem z niemalą trudnością zapobieżono ich upadkowi“.<sup>27</sup> W wizji oświeconych już narodziny Bizancjum zapowiadają jego upadek.

W nieco chaotycznie prowadzonej narracji odnajdujemy opisy ozdobionego antycznymi rzeźbami hipodromu, Wielkiego Pałacu (siedziby cesarza) i publicznych łaźni Zeuksisa, podkreślające mierny

poziom architektury, która całkiem nie upadła dzięki rozwojowi techniki: „zdaje się, że sztuka, nie mogąc osiągnąć piękności, w zwyciężeniu trudności pokładała cały swój zaszczyt“.<sup>28</sup> Nawet kolumny Konstantyna i Arkadiusza (zniszczona w 1715 r.<sup>29</sup>) są dla Potockiego jedynie dalekim echem rzymskiej kolumny Trajana.

O Wielkim Pałacu<sup>30</sup> Potocki pisze, opierając się na słynnej relacji Liutpranda z Cremony (*Relatio de legatione Constantinopolitana*), który w X w. przebywał kilkakrotnie nad Bosforem w celach dyplomatycznych: „Chciał założyciel, by nie ustępował w niczem pałacom cesarzów w Rzymie, a następcy jego przejść go wspaniałością starali się. Lecz praca i skarby tylu wieków utworzyły niesforny gmach, którego niezgodne budowy nosiły cechę niesmakownych czasów i założycieli swoich. Brzegi Azji i Europy okrywały ogrody i pałace cesarzów, w których zbytek zastępował brak dobrego smaku. Dumny przepych niezmiennym był nałogiem carogrodzkiego dworu [...]“.<sup>31</sup> Na orientalistyczną wizję Bizancjum Potockiego składa się pusty ceremonial, „zdziecinniałe sztuki“, despotyczna, „pyszna“, „obłudna“ i pełna intryg polityka wład-



Il. 5: Justynian I Wielki oraz Teodora ze swiata, bazylika San Vitale w Rawennie [w:] Charles du Fresne du Cange, *Historia Byzantina*, Lutetia Parisiorum: Ludovicus Billaine 1680, s. 97

ców.<sup>32</sup> Jedyną zasługą zdegenerowanego, „gnuśnego“ Bizancjum jest przechowanie części antycznej spuścizny, która padała ofiarą „chciwości“ i „próżności“ władców, jak np. srebrna kolumna Teodozjusza I lub II, na której miejscu Justynian I wzniósł swoją.<sup>33</sup>

Zachwytu Potockiego nie wzbudza nawet kościół św. Mądrości (*Hagia Sophia*), wzniesiony w VI w. dla cesarza Justyniana I przez Antemiusza z Tralles oraz Izydora z Miletu (il. 4). Potocki streszcza dzieje budowy kościoła, bazując głównie na znanym dziele Prokopiusza z Cezarei *De Aedificiis*, ale od konstrukcyjnych innowacji (które dostrzega), bardziej interesują go antyczne rzeźby.<sup>34</sup> Razi go brak klasycznych proporcji, zamiast których widzi „skład niesforny licznych półkopuł i spiczastych dachów“.<sup>35</sup>

Spośród pozostałych zabytków sztuki bizantyńskiej wspomina ponadto słynne mozaikowe wizerunki Justyniana I i Teodory w bazylice San Vitale w Rawennie<sup>36</sup> (il. 5) oraz przechowywany w Bibliotece Watykańskiej rękopis *Kosmografii chrześcijańskiej* Kosmasa Indikopleustesa (cod. Vat. gr. 699), opisując miniaturę przedstawiającą tronującego Dawida z Salomonem z boku, popiersiem Samuela w medalionie (u góry), dwiema tańczącymi dziewczętami (na dole) w otoczeniu sześciu chórów muzycznych (fol. 63v).<sup>37</sup>

Opowieść Potockiego o Bizancjum kończy się w 1453 r., gdy do Konstantynopola wkraczają wojska tureckiego sułtana Mehmeda II. Ostatni cesarz bizantyński Konstantyn XI Paleolog odrzuca propozycję kapitulacji i ginie w obronie swojego miasta 29 maja. „Taki był koniec państwa wschodniego – pisze Potocki – taki szczątków sztuk i nauk, które one aż do dnia upadku swego dochoowało. [...] kończy się łańcuch sztuki dawnej, a dzisiejszej zaczyna; przechodzi od jednej pióro, co już niedługo zdieciniałej sztuki zniszczenie, lecz powstanie i wzrost jej opisując, zdobi historią pięknymi kartami, wskrzeszonego geniuszu z przeszło tysiącletniej jego martwości“.<sup>38</sup>

Bizancjum Potockiego ma nadany mu przez oświeconych charakter „liminalny“ (określenie Victora Turnera) jako stan przejściowy, tysiącletni okres „pomiędzy“ starożytnością a renesansem, czas upadku antycznej tradycji.<sup>39</sup> Odnowicielami „greckiej“ sztuki stali się artyści włoscy (Cimabue, Giotto), którzy przejęli „zaród doskonałości“, dzięki czemu dwa stulecia później malarstwo wzniosło się do doskonałości „geniuszem Leonardów, Buonarrotich i Rafaelów“.<sup>40</sup> Pomimo interpretacyjnych klisz, będących świadectwem gustów estetycznych epoki, Potocki wykazuje się niezwykłym zmysłem obserwacyjnym, a wiele jego prekursorskich uwag o Bizancjum zachowuje swą aktualność do dzisiaj, jak choćby rozpoznanie antykizującego nurtu w malarstwie 2. poł. IX i X stulecia, określonego ponad wiek później mianem renesansu macedońskiego.<sup>41</sup> Polska edycja dzieła Winckelmannna była – obok m.in. popularnego tłumaczenia powieści *Belizariusz* Jeana François Marmontela – jednym z głównych źródeł wiedzy o Bizancjum w Polsce 1. poł. XIX w.

\* Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/01151.

## Przypisy

1 S. K. Potocki, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*, Warszawa 1815, cz. 1–3. Wszystkie cytaty przytaczam za krytycznym wydaniem: S. K. Potocki, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*, t. 1–4, opr. J. A. Ostrowski, J. Śliwa, Warszawa/Kraków 1992.

2 J. J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, opr. W. Balus, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012.

3 Ch. Lebeau, *Histoire du Bas-Empire en commençant à Constantin le Grand*, t. 1–22, Paris 1757–1781. Dalsze 5 tomów (23–

- 27, 1786–1811) dodał po śmierci autora Hubert-Pascal Ameilhon.
- 4 Literaturę zestawia: J. Maj, Kazimierz Chłędowski a kultura bizantyńska, w: Kazimierz Chłędowski: pisarz i badacz kultury, red. J. Miziołek, J. Maj, Krosno 2007.
- 5 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 207. Podstawowa literatura: J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Katalog der antiken Denkmäler. Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776, hrsg. A. H. Borbein, Th. W. Gaethgens, J. Irmscher, M. Kunze, Mainz am Rhein 2006, s. 323–324, nr 742 (Johann Joachim Winckelmann. Schriften und Nachlaß, t. 4,2).
- 6 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 207. Podstawowa literatura: J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 323, nr 741.
- 7 S. K. Potocki, op. cit., t. 2, s. 240, 250. Obecnie, zachowane fragmenty znajdują się w Palazzo dei Conservatori w Rzymie. Podstawowa literatura: J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 322, nr 739. Z ostatnich publikacji: C. Parisi Presicce, *Costantino e i suoi figli. Il nuovo volto die potenti*, w: *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, kat. wyst.: Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012 – 17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo – 15 settembre 2013, ed. G. Sena Chiesa, Milano 2012, s. 115–117 (próba rekonstrukcji posągu: s. 113, il. 2).
- 8 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 152.
- 9 Obecnie w Palazzo dei Conservatori w Rzymie; ibidem, t. 2, s. 263.
- 10 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 323, nr 740. Por. C. Parisi Presicce, op. cit., s. 117–119.
- 11 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 207. Ostatnio: E. R. M. Varner, *Maxentius, Constantine, and Hadrian: Images and the expropriation of imperial identity*, w: *Using images in late antiquity*, ed. S. Birk, T. M. Kristensen, B. Poulsen, Oxford 2014, s. 64–70.
- 12 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 207. Por. pozostałe wzmianki: cz. 2, s. 204, 280. Dzieło przechowywane jest obecnie w rzymskim Museo Nazionale Romano. Krytyczne omówienie literatury: J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 439, nr 1040.
- 13 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 207.
- 14 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 448–449, nr 1064.
- 15 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 207, wzmianka: t. 2, s. 210. O miejscu tzw. Wergiliusza Watykańskiego wśród innych antycznych rękopisów z dziełami Wergiliusza: A. Geyer, *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus, Frankfurt am Main 1989*, s. 19–28 (Frankfurter wissenschaftliche Beiträge. Kulturwissenschaftliche Reihe, t. 17).
- 16 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 208.
- 17 Ibidem, s. 208, wzmianki: t. 2, s. 192, 210, 212.
- 18 O przyczynie pomyłki: J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 449–250, nr 1066. Późnoantyczne redakcje dzieł Terencjusza omawia syntetycznie: A. Cain, *Terence in late antiquity*, w: *A companion to Terence*, ed. A. Augoustakis, A. Traill, Chichester 2014, s. 380–396 (Blackwell companions to the ancient world, t. 103).
- 19 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 208. Por. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 124–125, nr 246.
- 20 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 208.
- 21 Por. L. De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995 (Biblioteca di archeologia, t. 24).
- 22 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 208.
- 23 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 405, nr 944.
- 24 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 209.
- 25 Ibidem, s. 219.
- 26 Por. B. Ward-Perkins, *Old and New Rome compared: The rise of Constantinople*, w: *Two Romes: Rome and Constantinople in late antiquity*, ed. L. Grig, G. Kelly, Oxford/New York 2012, s. 53–78.
- 27 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 213.
- 28 Ibidem, s. 219.
- 29 Por. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 405, nr 944.
- 30 Por. np. W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls. Byzantion – Konstantinopolis – Istanbul bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1977, s. 229–237; J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 139, nr 277.
- 31 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 259–260.
- 32 Por. A. Cameron, *Byzance dans le debat sur l'orientalisme*, w: *Byzance en Europe*, ed. M.-F. Auzépy, Saint-Denis 2012, s. 235–250.
- 33 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 241–242; J. Freely, A.S. Çakmak, *Byzantine monuments of Istanbul*, Cambridge 2004, s. 29–30.
- 34 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 138, nr 276. O kościele św. Zofii w kontekście bizantyńskiej estetyki, zob.: N. Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine aesthetic experience*, Farnham 2014.
- 35 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 240–241.
- 36 Ibidem, s. 242. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst [...]*, s. 456–457, nr 1081.
- 37 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 243. Por. M. Smorąg-Różycka, *Problematyka badań nad sztuką bizantyńską: główne kierunki i perspektywy badawcze*, w: *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu: osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku*, red. M. Smorąg-Różycka, Kraków 2002, s. 59; M. Kominiko, *The world of Kosmas. Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography*, Cambridge/New York 2013, s. 158, 295 (il.).
- 38 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 273.
- 39 Por. J. Maj, *Byzantine tradition in the East-Central Europe in the 19th century: The case of Poland*, w: *Empires and nations from the eighteenth to the twentieth century*, ed. A. Biagini, G. Motta, t. 1, Newcastle upon Tyne 2014, s. 257.
- 40 S. K. Potocki, op. cit., t. 3, s. 269.
- 41 Por. M. Smorąg-Różycka, op. cit., s. 61. K. Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln-Opladen 1963 (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, t. 107); skrócona wersja w j. angielskim: *The character and intellectual origins of the Macedonian Renaissance*, w: K. Weitzmann, *Studies in classical and Byzantine manuscript illumination*, ed. H. L. Kessler, Chicago/London 1971, s. 176–223. Por. także m.in.: H. Belting, *Kunst oder Objektstil? Fragen zur Funktion der „Kunst“ in der „Makedonischen Renaissance“*, w: *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, hrsg. I. Hutter, Wien 1982, s. 65–83 (Sitzungsberichte. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, t. 432); W. Treadgold, *The Macedonian Renaissance*, w: *Renaissances before the Renaissance. Cultural revivals of late antiquity and the Middle Ages*, ed. W. Treadgold, Stanford (CA) 1984, s. 75–98.

## Stanisław Kostka Potocki's Byzanz

Stanisław Kostka Potocki führt seinen Bericht über Byzanz in *Über die Kunst bei den Alten, oder polnischer Winckelmann* bedeutend weiter als Johann Joachim Winckelmann, dessen *Geschichte der Kunst des Alterthums* mit den Zeiten Justinians I. abschließt, und das Ende der klassischen Kunst beklagt, da „mir bey Betrachtung des Untergangs derselben fast zu Muthe gewesen ist, wie demjenigen, der in Beschreibung der Geschichte seines Vaterlandes die Zerstörung desselben, die er selbst erlebt hat, berühren muß“.

Der polnische Forscher stellt das Panorama der byzantinischen Kunst bis zum Fall Konstantinopels (1453) vor, aber es ist sehr selektiv. In der Wahrnehmung von Byzanz sind Meister und Schüler (Winckelmann und Potocki) Kinder ihrer Zeit: Es handelt sich hier nicht nur um ästhetische Angleichungen, sondern auch um historische Lektüre. Negative Stereotype über Byzanz festigten sich in den Zeiten der Aufklärung u.a. durch die von Potocki angeregte Arbeit von Charles Lebeau (Autor der 22-bändigen Geschichte des oströmischen Kaiserreichs) und wurden durch das sich über beinahe zwei Jahrhunderte großer Beliebtheit erfreuende Werk Edward Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* populär – von Potocki im englischen Original (Band 1–6, London 1776–1788) und in französischer Übersetzung (Band 1–18, Paris 1788–1795) gelesen. Die in suggestiver Sprache geschriebene Arbeit von Gibbon, die die tausendjährige Geschichte Byzanz' als Triumph der christlichen Barbarei zeigt, war mehrmals als Übersetzung in den meisten europäischen Sprachen erschienen und beeinflusste das allgemeine Denken über diesen Kulturkreis bis ins 20. Jahrhundert.

Unter den Denkmälern der frühchristlichen Kunst nennt Potocki einige riesige Statuen des ersten christlichen Kaisers. Als Beispiel des Verfalls der Kunst im 4. Jahrhundert schildert er die „Kolosse“ von Konstantin I. dem Großen aus der Basilika San Giovanni auf dem Lateran sowie Konstantin I. und II. (alle drei befanden sich ursprünglich in den Thermen Konstantins auf dem römischen Quirinal). „Bruchstücke“ der riesigen, akrolytischen Skulptur des sitzenden Konstantins I. (ca. 10m hoch) aus der Maxentiusbasilika (sog. *Basilica Nova*), die Potocki für den „denkenden Apollo“, oder für die „Überreste des Kolosses“ Neros hält, sind für ihn Beweis der Vollkommenheit der damaligen Kunst (Abb. 1). Mit Konstantin I. oder auch II. wird heute auch der von Potocki in der Liste der auf dem Kapitol erhaltenen Bronzen aufgeführte

„kolossale Kopf, irrtümlicherweise Commodus genannt“ verbunden, der im Mittelalter vor dem Lateran-Palast ausgestellt war. Die hohe Qualität der Basreliefs des Konstantinsbogens (Abb. 2) erklärte Potocki mit ihrer Herkunft aus dem im 2. Jahrhundert errichteten Trajans-Forum.

Zum negativen Kunstbild der Zeit Konstantins des Großen passt laut Potocki nicht die gemalte Personifikation der Göttin Roma, die sich im Palazzo Barberini befand (daher die Bezeichnung *Dea Barberini*). Potocki spekuliert mit Winckelmann über die Zeit ihrer Entstehung (heute nimmt man das 2. Viertel des 4. Jhs. an), nicht sehend, dass der Kopf der Gestalt, der ebenfalls gelegentlich als *Venus Victrix* identifiziert wird, in der Neuzeit übermalt wurde. Als weiteres Beispiel „nicht der schlimmsten Malerei“ aus dem 4. Jahrhundert werden die „Häfen und Meerausblicke“ von Anzio angegeben, die nur als Aquarelle aus den Sammlungen des Kardinals Allesandro Albani bekannt sind. Die mit Inschriften versehenen Wandgemälde entstanden – wie man heute vermutet – jedoch um einiges früher, d.h. nach der Mitte des 2. Jahrhunderts.

Keine Begeisterung des Autors erwecken die spätantiken Miniaturen, die sog. Vatikanischen Vergilien (cod. Vat. lat. 3225, ca. 400 r.), die Fragmente der *Aeneis* sowie der *Georgica* beinhalten. Vom Original gefallen Potocki die nach der aus dem 17. Jahrhundert stammenden Handschrift geschaffenen Stiche von Pietro Santo Bartoli: „Der geschickte antike Zeichner konnte und vermochte sogar mittelmäßigen Früchten der Kunst die Schönheit ihrer Zeit zu geben.“ Er wiederholt auch nach Winckelmann den Fehler und hält die sog. Terenz-Handschrift (cod. Vat. lat. 3868) für ein Kunstwerk der Zeiten Konstantins – einen illustrierten Kodex mit Komödien von Terenz von ca. 825, den er mit dem sog. Codex Bezae (cod. Vat. lat. 3266) verwechselt, der höchstwahrscheinlich an der Wende des 4. zum 5. Jahrhundert entstand und keine Illustrationen beinhaltet.

Ein weiteres Zeichen für den Verfall der Kunst im 4. Jahrhundert ist für den Autor von *Über die Kunst bei Alten* [...] das Mausoleum Santa Constanza (Abb. 3), das aufgrund der Mosaiken mit dionysischen Motiven als „Bacchanale Kirche“ bezeichnet wird. Die „übermütige“ Ausnutzung der Basen und der Kapitelle antiker Säulen soll Ausdruck einer neuen Mode sein, „die schönen antiken Bauten ihrer Verzierungen zu berauben“. Spolien waren für Potocki ein Beweis für den Verfall der Architektur. Mehr Aufmerksamkeit widmet er dem aus diesem Tempel stammenden

Sarkophag für die hl. Helena (Mutter Konstantins des Großen), heute in den Vatikanischen Museen. Potocki vergleicht die Dekoration der Porphyry-„Urne“ („Weinlese und Beerenpressen“) der hl. Konstantina (Tochter Konstantins des Großen) mit dem Stil des Sarkophags der hl. Helena, der mit Gestalten „zu Ross kämpfender Ritter, zu deren Füßen sich Sklaven befinden“, verziert ist. Die Schlachtszenen lassen vermuten, dass er ursprünglich für einen männlichen Vertreter der kaiserlichen Familie, wahrscheinlich für Konstantin I., bestimmt war.

„Als Konstantin der Große - schreibt Potocki - alle seine Gegner besiegte, gab er der ganzen römischen Welt Frieden und bemühte sich die Wissenschaft und die Kunst zu erneuern [...]. Nach den großen Lehrern der Kirche zu urteilen, dem hl. Gregor von Nazianz, dem hl. Gregor von Nyssa, dem hl. Basilius und Johannes Chrysostomos, mangelte es dem griechischen Volk nicht an außergewöhnlichen Talenten [...]. Sicher ist wohl, dass diese Kirchenväter, die manchmal mit antiken Rednern verglichen werden, alle zeitgenössischen Rhetoriker übertreffen“. Jedoch gleiche die Kunst nicht der Wissenschaft, denn der „Eifer“ der neuen Christen war „gegenüber der Schönheit der Kunst gefühllos“. Potocki bedauert die Plünderung der griechischen und römischen Städte und die Ausfuhr der Kunstwerke, mit denen sich Konstantinopel schmückte. „Es ist schon eine Barbarei höheren Grades, das, wenn man Büsten oder neue Statuen anfertigen wollte, man wegen Mangels an Fähigkeit Köpfe und alte Figuren umgestaltete.“ Besonders schmerzt ihn der allmähliche Bedeutungsverlust Roms zugunsten der neuen Hauptstadt, die seit dem 6. Jahrhundert zur wichtigsten Stadt des oströmischen Kaiserreichs wird.

Potocki skizziert - sich hauptsächlich Gibbons bedienend - die Topografie Konstantinopels, aber die Stadt weckt in ihm keine Begeisterung. „Da Konstantin auf dem Bau der Stadt mit der Ungeduld eines Liebhabers drängte, werden Mauern, Säulengänge und Hauptgebäude“ in Eile errichtet, unsolide, weshalb laut Potocki „unter der folgenden Herrschaft mit nicht geringer Schwierigkeit ihr Verfall verhindert wurde. In der Vision der Aufklärer kündigt schon die Geburt von Byzanz seinen Untergang an.“

In einer etwas chaotisch geführter Erzählung entdecken wir die Beschreibungen des mit antiken Skulpturen geschmückten Hippodroms, des Großen Palastes (Sitz des Kaisers) und der öffentlichen Bäder des Zeuxis, den mangelhaften Stand der Architektur hervorhebend, die dank der Entwicklung der Technik

nicht völlig verfiel: „es scheint, dass die Kunst, nicht in der Lage, sich der Schönheit zu nähern, ihre ganze Ehre in das Bewältigen der Schwierigkeiten setzt“. Sogar die Säulen Konstantins und Arkadius (zerstört 1715) sind für Potocki nur ein fernes Echo der römischen Trajanssäule.

Über den Großen Palast schreibt Potocki, sich auf den berühmten Bericht von Liutprand aus Cremona (*Relatio de legatione Constantinopolitana*), der sich im 10. Jahrhundert mehrmals am Bosphorus zu diplomatischen Zwecken aufhielt, stützend: „Der Gründer wollte, dass er in nichts den Palästen des Kaisers in Rom nachsteht, und seine Nachfolger versuchten, ihn mit Pracht zu übertreffen. Aber die Arbeit und Schätze so vieler Jahrhunderte schufen ein übermütiges Gebäude, dessen widersprüchlicher Bau Eigenschaften geschmackloser Zeiten und ihrer Gründer trug. Die Ufer Asiens und Europas bedeckten Gärten und Kaiserpaläste, in denen der Überfluss den guten Geschmack ersetzte. Die stolze unveränderliche Pracht war eine Sucht des Kaiserhofs [...]“. Für die orientalische Vision von Potockis Byzanz finden sich hohle Zeremonien, „kindische Künste“, und eine despotische, „verweichlichte“ und „heuchlerische“ Politik voller Intrigen der Herrschenden zusammen. Das einzige Verdienst des degenerierten, „apathischen“ Byzanz ist der Erhalt eines Teils der antiken Hinterlassenschaften, die den „Eitelkeiten“ der Herrscher zum Opfer fielen, wie z.B. die silberne Säule von Theodosius I. oder II., an deren Stelle Justinian I seine errichtete.

Nicht einmal die Kirche der hl. Weisheit (*Hagia Sophia*) rief Potockis Begeisterung hervor, errichtet im 6. Jahrhundert für Kaiser Justinian I. durch Anthemius aus Tralleis und Isidor von Milet (Abb. 4). Potocki fasst die Geschichte des Kirchenbaus zusammen, hauptsächlich auf dem bekannten Werk von Prokopius von Caesarea *De Aedificiis* basierend, aber mehr als die konstruktiven Innovationen (die er wahrnimmt) interessieren ihn die antiken Skulpturen. Es stört ihn das Fehlen klassischer Proportionen, stattdessen sieht er die „Aufstellung zahlreicher übermütiger Halbkuppeln und spitzer Dächer“.

Unter den erhaltenen Denkmälern der byzantinischen Kunst wird darüber hinaus das bekannte Mosaikbild von Justinian I. und Theodora in der Basilika San Vitale in Ravenna erwähnt (Abb. 5), sowie die in der Vatikanischen Bibliothek aufbewahrte Handschrift *Topographia christiana* von Kosmas Indikopleustes (cod. Vat. gr. 699), die die Miniatur des thronenden David mit Salomon an seiner Seite, die Büste Samuels im Medaillon (oben), mit zwei tanzenden

Mädchen (unten), flankiert von sechs Musikchören (fol. 63v) darstellt.

Potockis Geschichte von Byzanz endet 1453, als türkische Truppen des Sultans Mehmed II. in Konstantinopel einmarschieren. Der letzte byzantinische Kaiser Konstantin XI. Palaiologos lehnt das Angebot der Kapitulation ab und stirbt bei der Verteidigung seiner Stadt am 29. Mai. „Dies war das Ende des östlichen Staats, – schreibt Potocki – dies sind die Überreste der Kunst und Wissenschaft, die bis zum Tag seines Verfalls überdauerten. [...] Es endet die Kette der damaligen Kunst, und die der heutigen beginnt; es geht von einer Feder aus, was schon bald die Zerstörung der kindischen Kunst ist, doch ihre Erhebung und Zunahme beschreibend, zielt sie die Geschichte mit schönen Seiten, einem wiederbelebten Genius aus seiner über tausendjährigen Leblosigkeit“.

Potockis Byzanz hat einen ihm von der Aufklärung verliehen „liminalen“ (Bezeichnung von Victor Turner) Charakter, als Übergangstatus, als tausendjähri-

ge Zeitraum „zwischen“ der Antike und der Renaissance, die Zeit des Verfalls der antiken Tradition. Erneuerer der griechischen Kunst wurden italienische Künstler (Cimabue, Giotto), die den „Keim der Vollkommenheit“ übernahmen, dank dessen sich die Malerei zwei Jahrhunderte später zur Vollkommenheit der „Genien Leonardos, Buonarrotis und Rafaels“ erhob. Trotz der interpretativen Klischees, die Zeugnis des ästhetischen Geschmacks der Epoche sind, zeichnet sich Potocki durch eine außergewöhnliche Beobachtungsgabe aus, wie beispielsweise das Erkennen einer antikisierenden Strömung in der Malerei in der 2. Hälfte des 9. und 10. Jahrhunderts, über ein Jahrhundert später als mazedonische Renaissance bezeichnet. Die polnische Ausgabe von Winckelmanns Werk war – u.a. neben der populären Übersetzung des Romans *Belisarius* von Jean François Marmontel – eine der Hauptquellen für das Wissen über Byzanz im Polen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.