DE OBELISK VAN CONSTANTINOPEL

DOOR

A. W. BYVANCK

MEDEDELINGEN DER KONINKLIJKE NEDERLANDSE
AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN, AFD. LETTERKUNDE

NIEUWE REEKS. DEEL 23, No. 11

1960
N.V. NOORD-HOLLANDSCHE UITGEVERS MAATSCHAPPIJ
AMSTERDAM

VOORDRACHT GEHOUDEN IN DE VERGADERING VAN
15 FEBRUARI 1960

Zoals in een kroniek wordt medegedeeld, is tijdens de regering van keizer Theodosius I, in 390, te Constantinopel een Egyptische obelisk opgericht. Die Obelisk staat nog altijd te Istanbul op zijn voetstuk in het oude Hippodroom op de spina van de renbaan [1]).

Naar Rome waren dergelijke obelisken in een betrekkelijk groot aantal aangevoerd onder de Romeinse keizers. Omdat men met deze monumenten niets kon aanvangen, zijn zij grotendeels daar nog aanwezig. De meest bekende is tijdens keizer Claudius uit Egypte naar Rome gebracht en is in 1586 op zijn tegenwoordige standplaats in het midden van het plein vóór de Pieterskerk opgesteld; wij zullen er zo dadelijk nog over spreken. Waar Rome was voorgegaan, kon Constantinopel, het Nieuwe Rome dat op 11 mei 330 is ingewijd, niet achterblijven. Obelisken, die zonder al te veel moeite konden worden verplaatst, waren evenwel zeldzaam geworden in Egypte en het vervoer was niet gemakkelijk. Het is dus niet verwonderlijk, dat het lang heeft geduurd voordat Constantinopel zijn obelisk heeft gekregen. Bovendien heeft de opstelling bezwaren opgeleverd.

De aangewezen plaats voor een obelisk was het Hippodroom. Op de pleinen, die Constantinopel rijk was, waren bij voorkeur zuilen opgericht ter ere van de keizers. De zuilen voor keizer Constantijn de Grote en voor keizer Marcianus staan daar nog altijd. Daarentegen zijn de zuilen voor keizer Theodosius I en voor keizer Arcadius die, zoals de zuilen voor Traianus en Marcus Aurelius te Rome, met reliëfs waren versierd, in de Turkse tijd afgebroken; alleen het voetstuk voor de Zuil van Arcadius is nog aanwezig.

Het Hippodroom [2]), dat evenals het Circus Maximus te Rome, benevens de renbanen te Thessalonike en te Antiochia, naast het keizerlijke paleis lag, vervulde een belangrijke functie in de stad. Het was de plaats, waar de burgerij bijeenkwam voor grote feesten. Daar vertoonde de Keizer zich aan het volk om zich te laten toejuichen. Aan de architektuur was veel zorg besteed. Verder waren er tal van oude kunstwerken opgesteld; met name had een aantal bijzondere monumenten een plaats gekregen op de spina.

De Obelisk was oorspronkelijk te Karnak opgericht ter ere van koning Thutmosis III in het 33ste jaar van zijn regering, dus

---

[1]) G. Bruns, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel* (1935). — J. Kollwitz, *Gnomon*, 1937, 423–427. — A.Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (1936), 65–70. — E. P. de Loos-Dietz, *Vroeg-Christelijke ivoren* (Diss. Leiden, 1947), 50–73.

[2]) Verg. Th. Wiegand, *Jahrb. arch. Inst.* 1908, 1–11. — R. Janin, *Constantinople byzantine* (1950), 177–188.

omstreeks 1471 v. Chr. Intact is de Obelisk evenwel niet meer; het onderste deel, naar men aanneemt ongeveer twee vijfde van het geheel, ontbreekt. Dit stuk is vermoedelijk afgebroken bij de oprichting. Onze bijzondere belangstelling vraagt thans het voetstuk, het enige met reliëfs versierde officiële monument, dat uit de vroege Byzantijnse tijd bewaard is gebleven.

Het voetstuk rust op een breed vierkant fundament van kalksteen, van ruim 7 bij 7 m. Daarop ligt een zware marmeren plaat, van bijna 4 bij 4 m, die nagenoeg 1½ m hoog is. Op deze plaat is, aan de vier hoeken rustend op zware blokken graniet, de eigenlijke basis van de Obelisk aangebracht, een kubus, die in verband met de voet van de Obelisk een niet geheel vierkante vorm heeft, aan twee zijden 2 m 86 en 2 m 85, aan de beide andere zijden 3 m 26 en 3 m 15 breed, en 2 m 35 hoog. De Obelisk zelf staat op dit voetstuk, aan de hoeken door bronzen blokken ondersteund. Van het fundament tot de Obelisk is het voetstuk bijna 5 m hoog. De hoeken zijn naar de vier windstreken gericht.

Gelijk gezegd, zijn voor ons het belangrijkst de reliëfs, waarmede het voetstuk is versierd. Daarbij bespeurt men een eigenaardig onderscheid tussen de reliëfs aan de onderste plaat en aan het basisblok daarboven. — Beneden is aan de zuidoostelijke zijde een Latijnse en aan de noordwestelijke een Griekse inscriptie aangebracht, die beide de oprichting van de Obelisk vermelden door de zorgen van Proculus, die bekend is als Praefectus Urbi te Constantinopel. De moeilijkheden, die de interpretatie van deze teksten oplevert, behoeven ons hier niet op te houden. Vermelding verdient, dat alleen in de Latijnse tekst sprake is van bezwaren, die de oprichting van de Obelisk heeft medegebracht.

Aan de noordoostelijke zijde is de oprichting zelf afgebeeld en aan de zuidwestelijke een wedstrijd met wagens in het Hippodroom [1]). Deze beide afbeeldingen behoren bij elkander, in zoverre dat zij in stijl en opvatting verschillen van de reliëfs op het bovenste blok. De laatste, met hun zeer ceremoniëel karakter, behoren tot de Byzantijnse hofkunst. Daarentegen kan men de reliëfs op het onderste blok, met hun taferelen uit het dagelijkse leven, beschouwen als afstammelingen van de naturalistische voorstellingen, die gewoonlijk als voortbrengselen van de Romeinse „populaire" kunst worden aangeduid [2]).

Het tafereel met de oprichting van de Obelisk is om een bepaalde reden voor ons van belang [3]). Er is daarvan sprake in de eerste brief van Ogier Ghislain de Busbecq, gedateerd 1 sept. 1555, over

[1]) G. Bruns, afb. 51–61 en 70–76.
[2]) G. Rodenwaldt, *Jahrb. arch. Inst.* 1940, 37, afb. 15.
[3]) Verg. Chr. Hülsen, *Byz. neugr. Jahrb.* II (1921), 453–460.

zijn reizen in Turkije als gezant van Keizer Ferdinand I bij Sultan Soliman [1]). Busbecq was daarbij vergezeld door de schilder Melchior Lorichs uit Flensburg, degene die het merkwaardige panorama van Constantinopel, – van oudsher in de Leidse Universiteitsbibliotheek –, heeft vervaardigd [2]). Van diens hand is ook een tekening, gedateerd 1559, waarop de Obelisk voorkomt [3]). Op een andere tekening, uit het jaar 1574, eertijds in het bezit van E. H. Freshfield, waarvan noch de naam van de tekenaar noch de tegenwoordige verblijfplaats bekend is [4]), vindt men een bijzonder nauwkeurige afbeelding van het monument. Lorichs, ten slotte, heeft ook een houtsnede met het portret van Busbecq vervaardigd, gedateerd te Constantinopel 30 sept. 1557 [5]).

In de bovengenoemde brief verhaalt Busbecq een merkwaardige bijzonderheid over de oprichting van de Obelisk. Door het bevochtigen van de touwen zou hier dezelfde kunstgreep zijn gebezigd als bij de oprichting van de Obelisk op het plein vóór de Pieterskerk te Rome onder leiding van Domenico Fontana in 1586. Op het reliëf ziet men inderdaad, dat bij de oprichting te Constantinopel met water is gewerkt. Men neemt gewoonlijk aan, dat het verhaal van Busbecq uit de voorstelling op het reliëf is afgeleid. Het is intussen heel goed mogelijk, dat deze kunstgreep, die aan zeelieden van oudsher bekend moet zijn geweest, reeds in de vierde eeuw is toegepast. Waarschijnlijk hebben de antieke ingenieurs in Egypte en in Voor-Azië, evengoed als bij de Grieken en de Romeinen, van deze en dergelijke hulpmiddelen gebruik gemaakt voor het verplaatsen van zeer zware en omvangrijke voorwerpen.

Voordat wij overgaan tot de bespreking van de reliëfs op het bovenste blok, zullen wij ons bezig houden met het eigenaardige type van kunst, dat door de reliëfs op het onderste blok van het voetstuk wordt vertegenwoordigd. – Spreekt men van „populaire" Romeinse kunst, dan denkt men aan voorstellingen van gebeurtenissen, waarbij uitsluitend de meest karakteristieke elementen worden afgebeeld. Er wordt dan geen rekening gehouden met het verschil in afmeting van de afgebeelde elementen. Evenmin is er naar gestreefd de ruimte, waarin de dingen en de mensen zich bevinden, uit te drukken met de middelen van de perspectief. Het ging er ook niet om iets als een kunstwerk tot stand te brengen. Het was uitsluitend de bedoeling de aandacht te vestigen op de voorvallen zelf.

---

[1]) A. H. Huussen, *Het leven van Ogier Ghislain de Busbecq* (1949), 64.

[2]) E. Oberhummer, *Konstantinopel unter Suleiman d. Gr. aufgenommen 1565 durch Melchior Lorichs aus Flensburg* (1902).

[3]) H. Harbeck, *Jahrb. arch. Inst.* 1910, 28–32, afb. 1.

[4]) *Byz. Zeitsch.* 1929–'30, 519, pl. 2. — G. Bruns, *t.a.p.* tekstafb. 1.

[5]) Gereproduceerd door Huussen, *t.a.p.* tegenover blz. 112.

Het probleem van de „populaire" kunst is herhaaldelijk besproken [1]). Wat de oorsprong van dit type van kunst betreft, worden als de oudste voortbrengselen, die wij kennen, de schilderingen beschouwd uit de tijd van de Republiek, die bestemd waren de krijgsbedrijven van de Romeinse legeraanvoerders op een „populaire" wijze aan het publiek bekend te maken [2]). Daarnaast kan men reliëfs aan grafmonumenten in die stijl vermelden uit de tijd van de Republiek en uit later tijd, als het mausoleum uit Chieti [3]).

Men mag aannemen, dat de schilderingen, die bij de triumphtochten van zegevierende bevelhebbers en van keizers werden medegevoerd, in die trant waren uitgevoerd. Door schilderingen van dien aard kan men ook het voortbestaan van deze stijl verklaren, evenals, bij voorbeeld, in de Assyrische kunst de handhaving van de stijl gedurende de perioden, waaruit geen reliëfs bekend zijn, door het bestaan van schilderingen aannemelijk wordt gemaakt. Naast de afbeeldingen van krijgsbedrijven worden in de levensbeschrijvingen van de keizers uit de derde eeuw afbeeldingen van jachttaferelen genoemd, die in het circus werden tentoongesteld [4]). Ook op die wijze werd de traditie gedurende deze periode voortgezet.

Merkwaardigerwijze vindt men reliëfs in deze stijl eveneens aan officiële monumenten van de Keizertijd. Als voorbeelden kan men de reliëfs noemen aan het eigenlijke altaar van de Ara Pacis [5]), de kleine reliëfs met afbeeldingen van een triumphus aan de Bogen van Titus [6]) en van Traianus [7]), benevens het fries van het Forum van Nerva [8]). Ook de voorstellingen van de krijgsbedrijven aan de grote zuilen van Traianus [9]) en van Marcus Aurelius [10]) mag men

---

[1]) G. Rodenwaldt, *Röm. Mitt.* 1921–'22, 58–100; 1923–'24, 1–40; *Jahrb. arch. Inst.* 1922, 17–38; *Arch. Anz.* 1923–'24, 365–371; *Abh. Berl. Akad.* 1935, nr. 3. — R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica* (1950), 138, 168, 173, 181.

[2]) O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der Römischen Republik* (1941), 25–26 en 36–40.

[3]) Rodenwaldt, *Jahrb. arch. Inst.* 1940, 38–39, afb. 16.

[4]) Herodianus III 9, 21. — *Historia Augusta*, Maximinus 12; Gordianus III 6; Probus 19, 3; Carus 19.

[5]) H. Kähler, *Jahrb. arch. Inst.* 1954, 67–100. — *Bull. ant. Besch.* 1958, 15–16, fig. 18.

[6]) *Bull. ant. Besch.* 1958, 19–20, fig. 25.

[7]) E. von Garger, *Der Traiansbogen in Benevent* (Samml. Parthenon), Einführung.

[8]) P. H. von Blanckenhagen, *Flavische Architektur und ihre Dekoration am Nervaforum* (1940).

[9]) K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule* (1929); L. Rocchetti, *Enc. dell'arte antica*, II (1959), 756–760.

[10]) P. Romanelli, *La Colonna Antoniniana* (1942); G. Gatti e.a., *La Colonna di Marco Aurelio* (1955); G. Becatti, *Colonna di M. Aurelio* (1957); *Enc. dell'arte ant.* II, 760–763.

tot die stijl rekenen. Wat het fries aan de Zuil van Traianus betreft, zijn de elementen, die aan de „populaire" kunst werden ontleend, door een kunstenaar van betekenis in een eigen stijl overgebracht [1]). De reliëfs aan de grote vlakken van de Boog van Septimius Severus aan het Forum Romanum, uit het jaar 202, gaan in dit opzicht minder ver [2]). Bij de reliëfs aan de Boog van Galerius te Thessalonike [3]) en bij het kleine fries en de verwante sculpturen aan de Boog van Constantijn te Rome [4]) bespeurt men het „populaire" karakter eveneens.

Wanneer men de verschillende voorbeelden nagaat, wordt het duidelijk, dat de „populaire" kunst geen vaste stijl vertoont, maar, evenals de Romeinse kunst zelf, veeleer een wisselend karakter bezit. Het is een spontane kunst met een eigen opvatting, ruw en onbeschaafd, maar steeds levendig en origineel, die zich onderscheidt van de officiële kunst met haar traditioneel, cerebraal en enigszins koel uiterlijk. Wat men „populaire" kunst noemt, is zeker geen vulgaire navolging van de grote werken, die te Rome zo lang eigenaardigheden van de Hellenistische stijl hebben bewaard. De „populaire" kunst vertoont zonder twijfel positieve elementen.

In Pompeji, bij voorbeeld, vindt men schilderingen, waarop plaatselijke gebeurtenissen worden weergegeven, als taferelen op het forum, een optocht van de volgelingen van Kybele, een strijd in het amphitheater. Men aanschouwt daar een levendige en waarlijk populaire manier van uitbeelden. Iets dergelijks treft men aan bij minder verzorgde navolgingen van oude Griekse schilderingen, die zich van de betere kopieën onderscheiden door bijzonderheden, welke aan de bovengenoemde plaatselijke gebeurtenissen herinneren. Ook de voorbeelden van schilderkunst, die men als illustraties van letterkundige werken kan beschouwen, vertonen elementen van „populaire" kunst; zulke illustraties hebben sporen nagelaten in de miniaturen van later tijd, als in de Ilias Ambrosiana [5]). Door bemiddeling van de illustratie in handschriften hebben zulke elementen ook een plaats gekregen in de mozaieken, die in kerken zijn aangebracht, zoals in Santa Maria Maggiore te Rome [6]).

Voor de reliëfs van de onderste basis van de Obelisk bieden oudere werken, die tot de „populaire" kunst behoren, gemakkelijk parallellen. Dat is niet verwonderlijk; deze reliëfs staan immers

---

[1]) R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica* (1950), 211–228.
[2]) H. Kähler, *Real-Enc.* VII A (1939), 392.
[3]) K. F. Kinch, *L'arc de triomphe de Salonique* (1890); Kähler, *Real-Enc.* VII A, 449.
[4]) Kähler, *t.a.p.* 396.
[5]) R. Bianchi Bandinelli, *Hellenistic-byzantine miniatures of the Iliad* (1955).
[6]) A. W. Byvanck, *Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*, 1958, fasc. 1, 41–47.

met de Romeinse kunst in een onmiddellijk verband, evenals het Hippodroom zelf, dat met zijn wedrennen tot de Romeinse cultuur kan worden gerekend. De oprichting van de Obelisk mag men vergelijken met een reliëf aan het monument van de Haterii te Rome [1]; bij de wagenrennen in het circus kan men denken aan een mozaiek in de villa bij Piazza Armerina [2]. Deze villa is door de afbeelding van een man met het voor de Tetrarchen karakteristieke hoofddeksel in verband gebracht met keizer Maximianus en om die reden in het begin van de vierde eeuw gedateerd; de wedren op het mozaiek geschiedt met wagens, die door vogels worden voortgetrokken.

Dergelijke voorstellingen zijn ook aangebracht op het voetstuk van de Zuil voor Antoninus Pius in het Vaticaan [3] en op de porfieren sarkophaag voor Helena in dezelfde verzameling [4]. Bijzonder opmerkelijk zijn voorstellingen uit het circus op ivoren uit later tijd, zoals op het diptychon van Basilius, de consul van 480 in het Westen [5], en op het diptychon van de Lampadii uit het begin van de vijfde eeuw [6].

Op grond van deze en dergelijke taferelen, die in de vierde en in de vijfde eeuw voorkomen, heeft men het denkbeeld geopperd, dat de Romeinse „populaire" kunst een element van betekenis is geweest voor het ontstaan van de laat-antieke stijl. De „populaire" kunst zou dan een waarlijk levende Romeinse kunst zijn geweest en op die wijze een belangrijke factor voor de toekomst [7]. Zeker zijn in de „populaire" kunst enige bijzonderheden aanwezig, die men in de laat-antieke kunst eveneens aantreft, met name de eigenaardigheid figuren in een frontale houding op te stellen.

Deze opstelling in frontale houding trekt de aandacht in de taferelen met de keizer op het kleine fries aan de Boog van Constantijn te Rome [8]. Hier moet men evenwel aan andere factoren denken. De frontale houding komt, bij voorbeeld, reeds op de bekende schildering voor te Dura-Europos [9], uit de tijd omstreeks

---

[1]) P. H. von Blanckenhagen, *Das Neue Bild der Antike*, II (1942), 315, afb. 11.

[2]) G. V. Gentili, *La villa imperiale di Piazza Armerina* (1956); B. Pace, *I mosaici di Piazza Armerina* (1955).

[3]) A. W. Byvanck, *De Kunst der Oudheid*, IV (1960), afb. 308.

[4]) R. Delbrueck, *Antike Porphyrwerke* (1932), 215–216, pl. 100–101.

[5]) R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen* (1929), 100–103, nr. 6; De Loos-Dietz, 141; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten* (1952), 24, nr. 5, pl. 3.

[6]) Delbrueck, *t.a.p.* 218–221, nr. 56; *Bonner Jahrb.* 1952, 174–176, pl. 27, 1. — De Loos-Dietz, 119–121; Volbach, *t.a.p.* 39, nr. 54, pl. 18.

[7]) Rodenwaldt, *Jahrb. arch. Inst.* 1940, 12–43.

[8]) H. P. L'Orange, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogen* (1939).

[9]) J. H. Breasted, *Oriental forerunners of byzantine painting* (1924); R. Dussaud, *La Syrie* (1930), pl. 37.

50–75, die al dadelijk als een voorloper van de Byzantijnse kunst is betiteld. Verder kan men de reliëfs noemen aan de Quadrifrons te Lepcis Magna uit het jaar 203, het werk van beeldhouwers uit Aphrodisias [1]). Deze voorkeur voor de frontale houding zal men liever moeten toeschrijven aan invloed van de Parthische kunst [2]), evenals bij de schildering te Dura-Europos en wellicht ook bij de figuren van de keizerlijke personen op het grote reliëf uit Ephesos, dat te Wenen wordt bewaard [3]). In de Parthische kunst is immers het gebruik voorname personen in frontale houding af te beelden veel eerder en op een meer consequente manier toegepast om de waardigheid van deze personen te laten uitkomen.

Wanneer men de oude Romeinse „populaire" kunst naar voren brengt als een belangrijk element, waardoor de Laat-antieke kunst is geïnspireerd, dan stelt men de gang van zaken veel te simplistisch voor. Steeds is een impuls van andere zijde nodig geweest om in de Romeinse kunst werken met een zekere waardigheid te scheppen. De invloed uit de oostelijke provincies is daarbij zeker van betekenis geweest [4]). Zonder twijfel heeft men allerlei artistieke denkbeelden overgenomen uit het Parthische en ook uit het Sassaniedische rijk. De Byzantijnse kunstenaars hebben daarvan geprofiteerd om in Constantinopel een nieuwe grote kunst tot stand te brengen. Uit de weinige monumenten, waarvan wij ons een voorstelling kunnen vormen, wordt dit ook duidelijk. In dit opzicht gaat het nagenoeg uitsluitend om twee voetstukken met reliëfs, van de Obelisk en van de Zuil van Arcadius. Op al deze reliëfs zijn de personen bij voorkeur in frontale houding afgebeeld. Degene van de Zuil van Arcadius, waaraan van 403 tot 421 is gewerkt, zijn evenwel alleen uit tekeningen bekend [5]). Voor ons is het een bijzonder geluk, dat de reliëfs van het voetstuk van de Obelisk in een redelijk goede staat zijn bewaard. Wij gaan thans over tot een nadere beschouwing van deze reliëfs.

De reliëfs van het voetstuk van de Obelisk stellen een aantal

---

[1]) M. Squarciapino, *La scuola di Afrodisia* (1943), 80–96.

[2]) Rodenwaldt, *Jahrb. arch. Inst.* 1936, 107, en 1940, 43.

[3]) F. Lorentz, *Röm. Mitt.* 1936, 309, pl. 50; verg. Rodenwaldt, *Jahrb.* 1940, 34; F. Miltner, *Ephesos* (1958), 37–58, afb. 49; Byvanck, *De Kunst der Oudheid*, IV, afb. 328.

[4]) L. Budde, *Jugendbildnisse des Caracalla und Geta* (1951), 40–42; id. *Die Entstehung des römischen Representationsbildnis* (1957), 16–19. — Rodenwaldt, *Jahrb. arch. Inst.* 1936, 107. — L. Schnitzler, *Jahrb. arch. Inst.* 1952, 49–77.

[5]) Afbeeldingen naar de tekeningen uit het jaar 1574, gepubliceerd door E. H. Freshfield, *Archaeologia*, LXII (1921–'22), 87–104, pl. 15–23. — Het voetstuk van de Zuil: Delbrueck, *Consulardiptychen*, 13–15, afb. 6–8; J. Kollwitz, *Oströmische Plastik* (1941), Beil. 5–8; *Enc. dell'arte antica*, II (1959), 896, afb. 1155 en 1156.

vragen, die hier niet volledig kunnen worden besproken [1]). In hoofdzaak zullen wij ons bepalen tot de kunsthistorische problemen om op die wijze een wat nauwkeuriger oordeel te krijgen over de kunst te Constantinopel gedurende de vierde eeuw. — De reliëfs bevinden zich, gelijk gezegd, aan de vier zijden van het bovenste blok. Naar men moet aannemen, zijn zij om beschadigingen te vermijden eerst uitgevoerd, nadat de Obelisk in 390 op het voetstuk was geplaatst. Daar de reliëfs steeds aan de buitenlucht zijn blootgesteld geweest, is het begrijpelijk, dat zij enigszins zijn verweerd. Om die reden zijn tal van details niet meer goed te onderscheiden.

Elk van de vier reliëfs is in twee helften verdeeld door een balustrade op ongeveer halve hoogte. In de bovenhelft is in het midden steeds een loge afgebeeld, waarin zich één of meer leden van de keizerlijke familie bevinden. Hun loges zijn van boven ééns door een architraaf en drie maal door een boog afgesloten. Zo aanstonds zullen wij trachten dit verschil te verklaren. Rechts en links van de loges zien wij hoogwaardigheidsbekleders en lijfwachten. De benedenhelft is in den regel gevuld met personen van mindere rang. Naar men aanneemt, is er een nauwe betrekking tussen de reliëfs op het bovenste blok en degene op de plaat beneden. De reliëfs op het bovenste blok kunnen niet alle uit dezelfde periode stammen. Wellicht is er zelfs vrij veel tijd verlopen tussen het werk aan het eerste en aan het laatste reliëf.

Het oudste is zonder twijfel het reliëf aan de zuidoostelijke zijde [2]) boven de Latijnse inscriptie op de plaat beneden. In de loge staat slechts één persoon, die door het diadeem als een Augustus is gekarakteriseerd. Men moet denken aan Arcadius, die in 390 onder toezicht van een raadsman te Constantinopel met het hoogste gezag was bekleed, toen Theodosius I tezamen met zijn zoontje Honorius in het westelijke deel van het Rijk vertoefde. In de rechterhand heeft de Keizer een krans, die hij vóór de balustrade houdt. De twee kleine figuren links en rechts van hem zijn vermoedelijk neefjes. Achter in de loge staan twee voorname personen en twee lijfwachten. De twee vakken naast de loge zijn telkens gevuld met drie hoge ambtenaren op de eerste rij en drie minder hoge op de tweede. Tegen de achtergrond, die boven wordt afgesloten door een rij bogen, wellicht de fassade van het keizerlijke paleis, onderscheidt men nog enige hoofden van lijfwachten met hun speren.

---

[1]) Over de identificatie van de personen: Kollwitz, *Gnomon*, 1937, 423–427; verg. *Oström. Plastik*, 115–117. Over de portretten: *Oström. Plastik*, 117–121, pl. 35–36.

[2]) Bruns, afb. 77–85. — Afb. 1.

De benedenhelft is gevuld met twee rijen van hoofden, behorend aan toeschouwers van mindere rang. Op de plaats, waar men de lichamen der personen op de voorste rij zou verwachten, vindt men figuren van dansers en muzikanten. Men verklaart hun aanwezigheid door de onderstelling, dat deze laatste figuren een ballet in het circus voorstellen, waarbij de personen boven toezien. Wat in dat geval de krans van de Keizer betekent en waarom iedereen staat, blijft in het duister. Bij nader toezien wordt evenwel duidelijk, dat de personen op de voorste rij beneden wel degelijk lichamen hebben bezeten. De dansers en muzikanten zijn kennelijk later ingehakt. Naderhand zullen wij trachten voor deze verandering een verklaring te vinden.

Beschouwen wij nog een ogenblik de opbouw en de details van het reliëf. Er is naar een bepaalde strakheid, maar tevens naar levendigheid gestreefd. Deze bedoeling is met grote kunde tot stand gebracht. Door de eenvoudige bouw van de loge en door de rechte lijnen van de twee balustrades is een sobere en strenge indeling bereikt. Men merkt evenwel op, dat de lijnen niet zuiver horizontaal lopen. Op die wijze wordt de plaats, waar de Keizer staat, duidelijk gemarkeerd. Alleen de figuren van de Keizer en van de neefjes zijn frontaal opgesteld. Bij alle andere figuren is naar een lichte afwijking van de frontaliteit gestreefd. De hoge ambtenaren naast de loge zijn in dat opzicht het minst bewogen, maar toch is een wending naar het midden toe aangeduid. Veel levendiger is de afwisseling bij de koppen in de benedenhelft. De dansers en muzikanten op de voorgrond zijn in zeer bewegelijke houding afgebeeld. Op die wijze is de waardigheid van de ceremoniële voorstelling op uitnemende wijze uitgedrukt en aan de andere kant toch enige afwisseling in het geheel bereikt. De verschillende plastiek van de figuren werkt daarbij mede. Door de vaardigheid, waarmede dit alles is uitgevoerd, wordt men ten zeerste getroffen. Degene, die het kunstwerk heeft geschapen, profiteerde zonder twijfel van een oude traditie. Uitgaande van die traditie heeft hij een groots geheel weten voort te brengen.

Slechts weinig later is het reliëf aan de noordwestelijke zijde ontstaan [1]). De indeling komt overeen met degene van het zojuist besproken reliëf, maar is ordelijker en overzichtelijker. Aan de voorstelling is meer waardigheid verleend en de afzonderlijke figuren komen beter uit. Intussen is de functie van het reliëf, zoals duidelijk zal worden, een geheel andere. Daarmede heeft de kunstenaar bij zijn ontwerp rekening gehouden.

De bovenhelft van het reliëf beslaat in dit geval een grotere

---

[1]) Bruns, afb. 37–43. — Afb. 2.

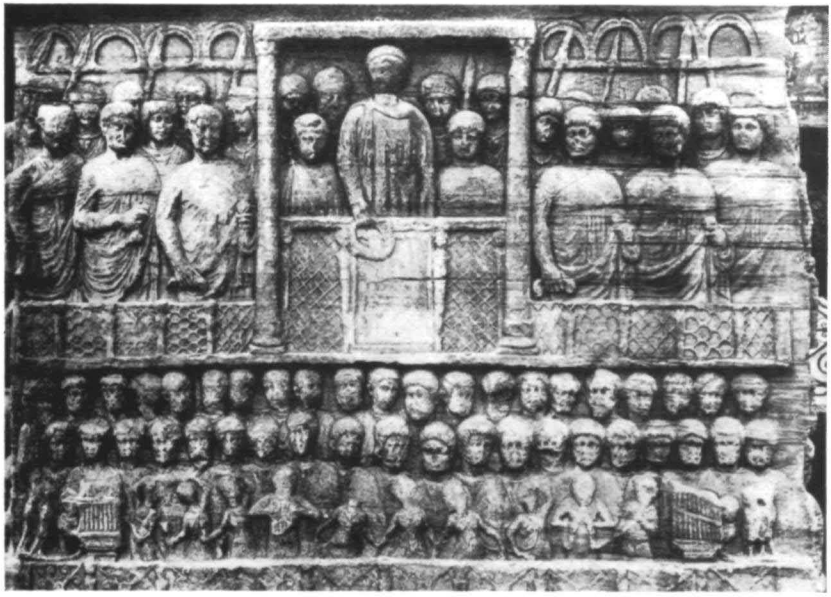
ruimte. In de loge, die ditmaal door een boog wordt afgesloten, zitten vier personen, zonder twijfel de vier regerende keizers. De grootste moet Theodosius I wezen, de oudste Augustus, aan zijn linkerzijde zit Valentinianus II en aan zijn rechterzijde eerst Arcadius en daarna Honorius. Deze laatste draagt geen diadeem, waarop hij eerst recht kreeg na zijn verheffing tot Augustus op 23 januari 393. Op die wijze weten wij, dat dit reliëf vóór die datum moet zijn ontstaan. Het reliëf aan de zuidoostelijke zijde kan op zijn vroegst zijn uitgevoerd in 390, toen de Obelisk is opgericht, maar vóór de terugkomst van Theodosius naar Constantinopel in juli 391. Er is dus slechts een geringe ruimte in tijd tussen de twee reliëfs, die thans onze aandacht hadden. Dit is voor ons van belang om de ontwikkeling van de kunst in Constantinopel te leren kennen.

De beide reliëfs stellen ons bovendien in staat om de betekenis te begrijpen van de architraaf en van de boog, waardoor de loges boven zijn afgesloten. Daarover worden wij ingelicht met hulp van een zilveren schaal, het missorium uit het jaar 388, te Madrid [1]). Theodosius I troont daar in het centrum, geflankeerd door Valentinianus II en Arcadius. Uit de handen van de Keizer ontvangt een hoge functionaris het bewijs van zijn aanstelling. De keizerlijke personen hebben alle drie de waardigheid van een Augustus. Alleen de oudste Augustus zit evenwel onder een boog, die blijkbaar zijn hogere rang aanduidt, de beide andere onder een architraaf.

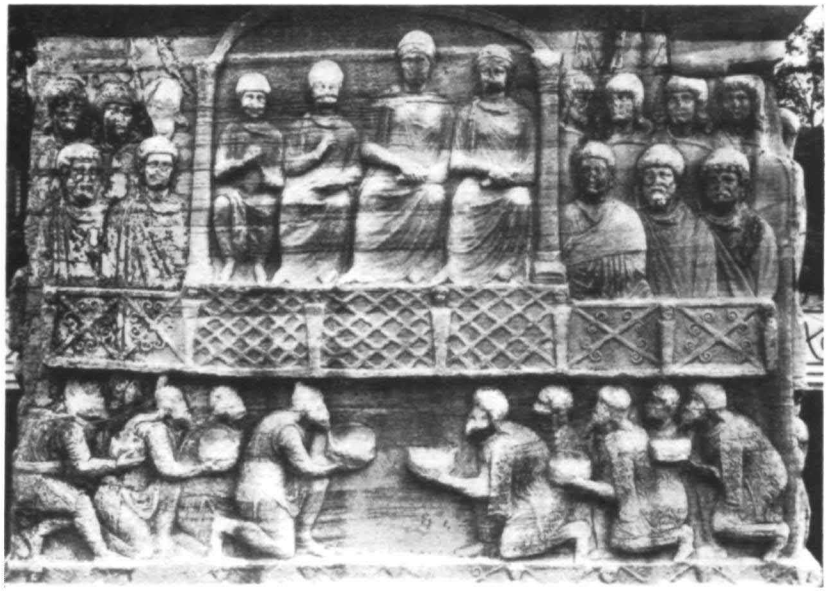
In de genoemde loge, die een weinig uit het midden van het reliëf naar links is verschoven en op een podium schijnt te staan, zitten de keizerlijke personen niet achter een balustrade, maar ten voeten uit zichtbaar. Men kan vermoeden, dat deze opstelling is bepaald door hetgeen in de benedenhelft van het reliëf is te zien. Daar zijn in geknielde houding barbaren afgebeeld, links Indiërs en rechts Germanen, als vertegenwoordigers van het Oosten en van het Westen, dus van de gehele wereld. Zij brengen bakken, die men met goud gevuld moet denken, als een bewijs van onderwerping en van hulde aan de keizer van Constantinopel. Links en rechts van de loge zitten op de eerste rij voorname ambtenaren en hofdignitarissen; op de tweede rij staan leden van de lijfwacht met hun speren en hun schilden. De achtergrond is geheel vlak gelaten. De uitwerking van de sculptuur is uitvoeriger dan aan het vorige reliëf. Van alle figuren zijn het gewaad en de koppen meer gedetailleerd. Het is duidelijk, dat het gelaat van de voornaamste personen als een werkelijk portret is bedoeld.

---

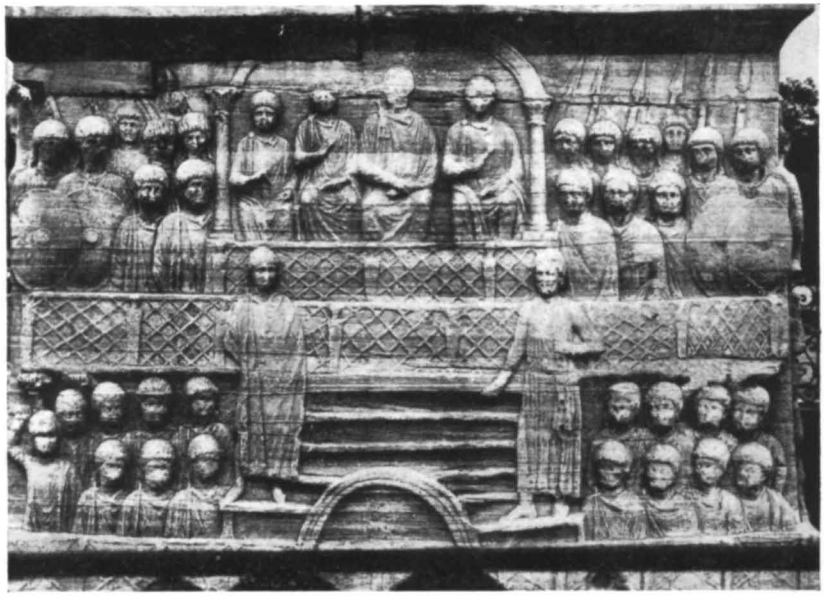
[1]) Delbrueck, *Consulardiptychen*, 235–242, nr. 62, Texttafel 3; Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, 89, pl. XVI.



Afb. 1. Reliëf aan de zuid-oostelijke zijde van het voetstuk.



Afb. 2. Reliëf aan de noord-westelijke zijde van het voetstuk.



Afb. 3. Reliëf aan de zuid-westelijke zijde van het voetstuk.

Afb. 4. Reliëf aan de noord-oostelijke zijde van het voetstuk.

Het reliëf aan de zuidwestelijke zijde [1]) vraagt een wat uitvoeriger interpretatie. Wederom bevat de loge, die van boven door een boog wordt gesloten, vier zittende keizerlijke personen, zonder twijfel dezelfde als op het vorige reliëf. Men moet deze beide voorstellingen dus aan dezelfde periode toeschrijven. Ook in dit geval is de loge een weinig naar links verschoven; intussen komt hier beter uit, dat het de bedoeling was aan de oudste Augustus, dus aan Theodosius I, een plaats te geven nauwkeurig in het centrum. Verder staat de loge ook op een podium, maar ditmaal zijn de voeten van de keizerlijke personen niet zichtbaar. Waarschijnlijk wilde men hiermede duidelijk maken, dat er een minder direct verband was met hetgeen in het Hippodroom plaats vond. Men moet zich daar niet een huldebetoon aan de keizer denken, maar veeleer wagenrennen, zoals zij op de plaat onder dit reliëf zijn afgebeeld.

Naast de loge staan links twee en rechts drie hoge functionarissen en achteraan links drie en rechts vier lijfwachten, terwijl aan beide zijden bovendien telkens twee officieren met hun schilden zichtbaar zijn. De benedenhelft van het reliëf verschilt opvallend van hetgeen men op de beide eerder besproken reliëfs aanschouwt. Onder de loge bevindt zich een trap en daarvoor is een boog aangeduid. Op de trap staan twee hofdignitarissen, die evenals de keizerlijke personen een chlamys dragen, die op de rechterschouder met een mantelspeld is gesloten. Deze spelden onderscheiden zich van degene, die door de Keizer wordt gedragen door een eenvoudiger vorm. Bij de Keizer is de speld groter en er hangen drie kleine ballen aan. De dignitaris links staat een trede hoger dan de andere, die overigens groter is afgebeeld en dus voornamer van rang is [2]).

De linker hofdignitaris houdt de rechterhand onder de chlamys, zoals de etiquette van het hof voorschrijft aan allen, die geen bepaalde functie hebben te verrichten. Daarentegen maakt de ander met de rechterhand een lichte beweging, waartoe hij door de Keizer met een wenk is gemachtigd. Die beweging is het sein om met de wedrennen te beginnen. Intussen geeft hij het definitieve teken niet zelf, om de rust die in de omgeving van de Keizer moet heersen, niet te verstoren. Het bedoelde teken wordt gegeven door enige personen in de benedenhelft, die een *mappa*, — doek of zakje —, in de opgeheven rechterhand houden. Wanneer de *mappa* in de arena zal zijn geworpen, kunnen de wedrennen beginnen. De leider van degenen, die de *mappa* opsteken, staat beneden geheel links. Blijkbaar is hij de man, die het sein aan de anderen doorgeeft.

---

[1]) Bruns, afb. 62–76. — Afb. 3.

[2]) Voor het volgende verg. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, 54 en 65–70, pl. XI–XII.

In de benedenhelft bevatten de vakken aan weerszijden van de trap elk acht personen, vier op de voorste en vier op de achterste rij. Een mappa houden de reeds genoemde man geheel op de voorgrond en telkens twee personen aan de buitenkant op de achterste rij. Verder is het opmerkelijk, dat de twee officieren die in de bovenhelft aan de buitenkant staan, een zo in het oog vallende plaats hebben gekregen. Mogelijk werd hiermede aangegeven, dat bij de wedstrijden met wagens in het Hippodroom soms moeilijkheden ontstonden en dat dus op bijzondere wijze voor de bescherming van het hof moest worden gezorgd. Op dit reliëf is de sculptuur wat minder verzorgd dan op de voorafgaande. De compositie in de bovenhelft is enigszins rommelig; in de benedenhelft is weinig voor afwisseling gezorgd.

Het reliëf aan de noordoostelijke zijde [1]) onderscheidt zich in menig opzicht van de andere. In de eerste plaats merkt men in het reliëf enige gaten op. Zij bevonden zich daar vóór het reliëf werd vervaardigd, want de compositie houdt met die gaten rekening. Naar men aanneemt, zijn deze gaten enige tijd na de oprichting van de Obelisk aangebracht in verband met een fontein, die in het voetstuk is aangelegd [2]). De openingen waren echter naar alle waarschijnlijkheid door middel van cement minder opvallend gemaakt.

Voor de bovenhelft is de compositie van het zuidoostelijke reliëf gevolgd en voor de benedenhelft het zuidwestelijke reliëf. Boven wordt het midden ingenomen door de keizerlijke loge, die hier door een boog is afgedekt. De grote figuur, die in het centrum op een verhevenheid troont, is dus de oudste Augustus. Links en rechts van hem zitten twee kleinere personen, zonder twijfel leden van de keizerlijke familie. De persoon links houdt de rechterarm voor de borst en heeft wellicht een rol in de hand. Daar dit reliëf evenwel nog meer dan de andere te lijden heeft gehad van weer en wind, kan men de details in het algemeen niet goed onderscheiden. Links van de Keizer bespeurt men achterin de loge een hoge ambtenaar en rechts de commandant van de lijfwacht.

In de vakken naast de loge staan op de eerste rij telkens drie personen in toga, dus personen die tot de senatoren behoren. De meest rechtse van elk drietal houdt de arm voor de borst en heeft een rol in de rechterhand. Achter de senatoren zijn in ieder vak vier lijfwachten afgebeeld. De beeldhouwer heeft echter geen kans gezien hun lichamen, die tezamen een plat vlak vormen, behoorlijk uit te werken. De grond achter deze groepen is geheel vlak. Hier

---

[1]) Bruns, afb. 44–50.
[2]) Bruns, 16–18, 75 en 85–86. — Afb. 4.

ontbreken de bogen van het keizerlijke paleis, die men op het zuidoostelijke reliëf aantreft.

De benedenhelft bevat in het midden de trap en de boog, die op het zuidwestelijke reliëf aanwezig zijn. Intussen is de trap weinig uitgewerkt en is de boog wat groter uitgevallen. De twee figuren van de hofdignitarissen staan hier naast de trap, maar degene, die rechts staat, is kleiner, omdat door de opening naast de trap minder ruimte beschikbaar was. Evenals op het voorbeeld, is zijn rechterarm vrij en houdt hij de linkerarm gebogen, zodat de chlamys daarover in plooien valt; de dignitaris links van de trap houdt de rechterhand onder het kleed. Verder zijn in het linker vak zowel op de eerste als op de tweede rij telkens vier zittende personen voorgesteld; in het rechter vak zijn het er telkens slechts drie. De twee buitenste op elke rij houden een *mappa* in de opgeheven rechter hand, evenals de buitenste op de eerste rij beneden.

Daar onder dit reliëf op de plaat beneden de oprichting van de Obelisk is voorgesteld, neemt men aan, dat op het reliëf, dat nu onze aandacht heeft, dezelfde personen zijn afgebeeld als op het zuidoostelijke. De Keizer in de loge zou in dat geval Arcadius wezen en, daar hier de loge door een boog wordt afgesloten, moet hij de oudste Augustus zijn geweest, toen het reliëf werd uitgevoerd. Het reliëf moet dus in elk geval na het overlijden van Theodosius I, op 17 jan. 395, worden gedateerd.

De stijl van de compositie en van de sculptuur is veel strakker dan aan de drie andere reliëfs. Er is weinig afwisseling en levendigheid in het geheel. De figuren zijn vlakker en meer in het front gehouden. Slechts enkele figuren wenden het hoofd een weinig op zijde. Het kleed mist alle soepelheid en de plooien zijn vrijwel uitsluitend door lijnen weergegeven. Dit alles zijn kenmerken van een latere tijd, zoals men dit ook bij andere beeldhouwwerken uit Constantinopel aantreft.

Men kan aarzelen, of deze verandering van de stijl verklaard mag worden als een ontwikkeling in de richting van een vervlakking van de elementen, die bij de klassicistische neiging in de vierde eeuw uit de Griekse kunst waren overgenomen. Het is ook mogelijk, dat men de uitvoering aan een kunstenaar van mindere rang moet toeschrijven. Waarschijnlijk is dit niet; want er is, zoals wij het beneden zullen opmerken, gedurende de laatste jaren van de vierde en in het begin van de vijfde eeuw een krachtig leven voor de sculptuur geweest. Ten slotte kan de verstrakking in de compositie, in de vormen der figuren zelf en in de weergave van het kleed, ook het opkomen aankondigen van een nieuwe stijl, waarvan deze beeldhouwer de mogelijkheden nog niet beheerste.

Voor de verklaring der reliëfs aan het voetstuk moeten nog enige opmerkingen worden toegevoegd. Wij hebben opgemerkt, dat het zuidoostelijke reliëf een verandering heeft ondergaan, doordat op de plaats van de lichamen der toeschouwers op de eerste rij beneden een reeks van dansers en muzikanten is toegevoegd. Daarbij moeten wij bedenken, dat er geen gelegenheid was een dergelijk tafereel af te beelden op de plaat beneden, omdat hier de Latijnse inscriptie was aangebracht. Het reliëf aan de noordwestelijke zijde, boven de Griekse inscriptie, is anders gecomponeerd. Hier is de benedenhelft, zoals men zich zal herinneren, ingenomen door groepen van vreemde volkeren, die in het Hippodroom aan keizer Theodosius I hun hulde komen betuigen.

Deze beide reliëfs, die kort na elkander zijn ontworpen, het eerste tussen 390 en juli 391, het tweede na de laatst genoemde datum en vóór 23 januari 393 en wellicht zelfs vóór de dood van Valentinianus II op 15 mei 392, zijn door de beste beeldhouwers uitgevoerd. Zij nemen ook de belangrijkste plaatsen in, tegenover de banken met de toeschouwers, het eerste bovendien tegenover het front van de keizerlijke paleizen, waar zich de loge van de Keizer bevond. Het noordoostelijke reliëf is gekeerd naar de zijde van de spina en was dus het minst goed zichtbaar. Om die reden had men vermoedelijk aan deze zijde de gaten voor de fontein aangebracht.

Het is goed denkbaar, dat men oorspronkelijk niet heeft gedacht aan een verbinding tussen de reliëfs op het blok en op de plaat beneden. Eerst toen het noordwestelijke reliëf, waar deze verbinding op het blok zelf tot stand was gebracht, een succes bleek, heeft men het zuidoostelijke in de zelfde trant willen wijzigen. Die verandering was toen zeker minder hinderlijk dan thans, omdat de reliëfs zonder twijfel, zoals in de Oudheid gebruikelijk was, met kleuren waren verlevendigd en de dansers en de muzikanten dus beter tot hun recht kwamen.

Een kort overzicht van de sculptuur te Constantinopel gedurende de periode na de oprichting van de Obelisk in 390 kan bijdragen tot een betere beoordeling van de stijl van het noordoostelijke reliëf. In die periode zijn twee grote werken ondernomen, waaraan veel sculptuur is aangebracht, de beide zuilen ter ere van Theodosius I en van Arcadius. – De Zuil voor Theodosius I is opgericht op zijn Forum, het grote plein dat deze keizer heeft laten aanleggen en dat in velerlei opzicht een nauwkeurige navolging was van het Forum van Traianus te Rome. Behalve een groot ruiterstandbeeld voor de keizer stond daar ook de genoemde zuil, die tot in bijzonderheden aan de Zuil van Traianus herinnert. Wij zijn over die

Zuil, waarvan alleen de plaats en enkele weinig zeggende fragmenten van de reliëfs bekend zijn, voornamelijk ingelicht, omdat deze Zuil op haar beurt is nagevolgd door de Zuil van Arcadius, waarvoor ons meer gegevens ten dienste staan [1]). Met de aanleg van het Forum van Theodosius is een aanvang gemaakt in 386; het is ingewijd in 393; in 394 is het standbeeld van de keizer op de Zuil geplaatst.

De Zuil van Arcadius stond op het naar deze keizer genoemde Forum. De reliëfs, die zich als een band om de Zuil slingeren, verheerlijken de krijgsbedrijven van de Keizer tijdens de oorlog tegen de Goten onder Gainas in 400. De constructie is begonnen in 401 of 402; het beeld van de keizer is geplaatst in 412 tijdens de regering van zijn zoon, Theodosius II. Deze Zuil is afgebroken in 1717 wegens bouwvalligheid, terwijl de Zuil van Theodosius het veld heeft moeten ruimen voor het badhuis van Sultan Bayezid II, dat in de jaren van 1500 tot 1505 is gebouwd.

Van de Zuil van Arcadius in haar geheel is een afbeelding bewaard, die zich bevindt in de Bibliothèque Nationale te Parijs [2]). Andere tekeningen lichten ons in over de reliëfs, die zich aan het voetstuk en aan de schacht van de Zuil bevonden [3]). Met deze tekeningen komen wij vooral op de hoogte over de reliëfs aan het voetstuk [4]). Wij leren daarbij niet alleen de onderwerpen kennen, die vooral het huldebetoon aan de keizer betreffen, maar ook een en ander over de stijl. Op die wijze weten wij, dat de reliëfs te Constantinopel in het begin van de vijfde eeuw reeds veel strakker vormen bezaten dan de oudste reliëfs aan het voetstuk van de Obelisk.

Door de standbeelden en de portretten, die men tot de kunst van Constantinopel kan rekenen [5]), wordt deze ontwikkeling nog nader toegelicht. Het standbeeld van keizer Valentinianus II als consul, uit het jaar 387 of 390, dat te Aphrodisias is ontdekt en zich nu in het museum te Istanbul bevindt [6]), heeft door de houding en door de uitwerking van de details allerlei elementen uit de klassieke kunst bewaard. Bij het portret, dat het beeld bekroont, kan men hetzelfde opmerken. Het beeld van een rhetor, dat te Ephesos is gevonden en thans te Wenen wordt bewaard [7]), vertoont

[1]) Over de zuilen, verg. Kollwitz, *Oströmische Plastik*, 3–76; Becatti, *Enc. dell' arte antica*, II, 763–767.

[2]) Kollwitz, *t.a.p.*, pl. 3–4.

[3]) Het meest uitvoerig en het meest nauwkeurig zijn de tekeningen, gepubliceerd door Freshfield, *Archaeologia*, LXII, 87–104, pl. 15–23.

[4]) Delbrueck, *Consulardiptychen*, 13–15, afb. 88; Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, 74–81, pl. XIII–XV; *Enc. dell'arte antica*, II, 766, afb. 1013.

[5]) Kollwitz, *t.a.p.* 81–131.

[6]) Kollwitz, *ta.p.* 83–84, 96–97 en 122–123, pl. 17 en 38.

[7]) Kollwitz, *t.a.p.* 88–89 en 104–105, pl. 23.

nog dezelfde kenmerken, die men in dit geval op rekening moet schrijven van de traditionele vormen voor dergelijke standbeelden; het behoort in de vroege tijd van keizer Theodosius II.

Een geheel ander karakter dragen twee beelden uit de tijd kort vóór en kort na het midden van de vijfde eeuw. Een torso uit Ephesos in het museum te Ayasoluk [1]) heeft de vlakke vormen van een blok. De figuur verheft zich recht en frontaal zonder enige beweging. In het kleed hebben de plooien nagenoeg geen plastiek en worden vrijwel uitsluitend door lijnen weergegeven. Het bronzen kolossale beeld van een keizer te Barletta [2]) vertegenwoordigt dezelfde kunstrichting. Naar alle waarschijnlijkheid is keizer Marcianus (450–457) voorgesteld. Het beeld is een meesterwerk en behoort tot de beste sculpturen, die ons uit de Late Oudheid zijn bewaard. In overeenstemming met de waardigheid van de keizer, is de houding volkomen in rust en geheel naar de beschouwer gekeerd. De strakheid is alleen enigszins gebroken door de lijnen van de mantel en door de partij onder het pantser. Op die wijze is aan de monumentale figuur wat levendigheid verleend, voor zover dit bij een keizerbeeld uit deze tijd mogelijk was. Het gelaat is een van de meest indrukwekkende portretten, die wij bezitten. Ondanks de sterk vereenvoudigde vormen, de beperking tot de meest kenmerkende trekken en de weinig gedetailleerde plastiek van het oppervlak, is de persoonlijkheid nauwkeurig weergegeven en een uiterst boeiend portret tot stand gebracht.

De nieuwe richting die gedurende de vijfde eeuw door de kunst is ontwikkeld, komt bij dit wonderbaarlijke beeld op sprekende wijze naar voren. Het is bijzonder te betreuren, dat wij door het ontbreken van kunstwerken uit de onmiddellijk volgende periode zo slecht zijn onderricht over de kunst van die tijd. Daardoor kunnen wij de voortgang tot de zesde eeuw niet volgen. Intussen beschikken wij voor de eerste helft van de zesde eeuw weder over een aantal ivoren, die ons enkele inlichtingen verschaffen [3]). Deze gegevens zijn voldoende om althans enigszins duidelijk te maken, dat de richting van de voorafgaande periode zich heeft voortgezet van het midden van de vijfde tot het midden van de zesde eeuw.

De afbeeldingen van keizer Justinianus en van zijn gemalin Theodora op de mozaieken in San Vitale te Ravenna [4]) tonen, hoe

---

[1]) Kollwitz, *t.a.p.* 87 en 107–109, pl. 27.

[2]) Kollwitz, *t.a.p.* 93–94, 109–111 en 127–128, pl. 30–42.

[3]) Delbrueck, *Consulardiptychen*, 107 en volg.; Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 25–32, nr. 8–33.

[4]) Rodenwaldt, *Jahrb. arch. Inst.* 1944, 88–110; W. F. Deichmann, *Felix Ravenna*, 3de s. 9 (1952), 5–20; Byvanck, *Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*, 1958, fasc. 1, 49–53.

in hun tijd de portretten van keizers en de figuren van hun hof door de kunstenaars werden opgevat. Deze mozaieken zijn ontstaan in de tweede helft van 547 of in de eerste helft van 548. Voor ons betekenen zij het hoogtepunt en ook het eindpunt van de ontwikkeling der Vroege Byzantijnse kunst, althans voor zover wij in staat zijn deze ontwikkeling te overzien.

Gaan wij deze ontwikkeling na met behulp van de gegevens, die wij in het voorgaande hebben vermeld, dan valt op, hoe anders het met de Byzantijnse kunst is gegaan dan met de Romeinse in Italië. In beide gevallen vindt men in de tijd van Constantijn een klassicistische opvatting; te Rome zet deze opvatting zich voort tot het einde van de vierde eeuw, wanneer het hoogtepunt wordt bereikt met de „Claudiaanse" renaissance uit de tijd van Theodosius I. Andere opvattingen bestaan hier naast de klassicistische, maar een bepaalde richting vinden wij daarbij niet. Er ontstaan verschillende provincies in de kunst van Italië, de ene om het keizerlijke hof te Ravenna, de andere om het pauselijke hof te Rome. In beide provincies merkt men de invloed op van kunstenaars en van kunstwerken uit het Oostelijke Rijk.

Het is dus enigszins verwonderlijk, dat men de Keizer-mozaieken van Ravenna wel eens als „Romeins" van karakter heeft aangeduid. Zij zijn daarentegen typische vertegenwoordigers van de Byzantijnse cultuur en van de kunst van het hof te Constantinopel. Even verwonderlijk is het, dat ook de Sophiakerk, die onder keizer Justinianus is gebouwd, als „Romeins" is betiteld. De Sophiakerk moet in de tijd van Constantijn omstreeks of kort na 330 zijn gesticht en is, naar men aanneemt, eerst in 360 onder Constantius II ingewijd. Zonder twijfel was het een vijfbeukige basilica met een dwarspand en met een houten dakstoel, evenals de Lateraanskerk te Rome. Deze kerk is bij een oproer in 404 verbrand, daarna uitvoerig gerestaureerd en onder keizer Theodosius II opnieuw gewijd in 415. Een tweede maal is de kerk verbrand bij het Nika-oproer van 532. De bouwval is daarna afgebroken en op het puin is een geheel nieuwe kerk gebouwd, gedekt met gewelven, zodat het brandgevaar aanmerkelijk was verkleind. Bij die gelegenheid is een van de meest grootse bouwwerken uit de gehele architektuur tot stand gebracht. Deze kerk is ingewijd in 536 en, nadat de koepel in 558 was ingestort en herbouwd, opnieuw in 562.

Met de Sophiakerk is getracht een ruimte te scheppen, die geschikt was voor een dubbele functie: enerzijds was het bouwwerk bestemd voor de kerkdienst, maar bovendien voor ceremonieën, waaraan het hof deelnam. Men bedenke, dat naast de Sophiakerk de Eirenekerk lag [1]), die dienst deed voor de parochie en door

[1]) W. S. George, *The church of Saint Eirene* (1912).

allerlei constructies met de Sophiakerk was verbonden. De Sophiakerk was voornamelijk bedoeld voor de plechtigheden, waarbij naast de patriarch ook de Keizer was betrokken en die met grote statie en pracht werden gevierd. Als een omlijsting voor de plechtigheden was de Sophiakerk ontworpen. De beide kerken behoorden met de Doopkerk tot het drietal, dat men in de oud-christelijke bisschopsteden aantreft, onder andere te Pavia [1]), in Frankrijk [2]) en onlangs te Trier [3]).

Wij bepalen ons tot de bespreking van de Sophiakerk van Justinianus. Om te beginnen moeten wij vaststellen, dat wij niet goed weten, hoe de stijl van de architektuur, waartoe de Sophiakerk moet worden gerekend, zich tot dit hoogtepunt heeft ontwikkeld. Voor zulk een studie ontbreekt ons het materiaal. Wèl hebben wij een denkbeeld van de manier, waarop te Constantinopel in de eerste helft van de vijfde eeuw gewelven werden geconstrueerd, en van de vormen der overwelfde zalen, vooral met hulp van hetgeen in de torens van de stadsmuur uit de vijfde eeuw is ontdekt [4]). Er is intussen een grote afstand, zowel wat de techniek van het welven betreft als wat de artistieke opvatting van de ruimte aangaat, tussen deze zalen en de Sophiakerk. Aan bouwwerken van elders, die men tot op zekere hoogte als voorlopers van de Sophiakerk kan beschouwen, ontbreekt het ons niet. Wij moeten ons evenwel beperken tot de vraag, of men de Sophiakerk kan opvatten als een voortzetting van Romeinse architektuur.

Met dit doel zullen wij nagaan, of men inderdaad, zoals is beweerd [5]), de conceptie van ruimte in de Sophiakerk mag verklaren als een Romeinse erfenis. Zeker kan men zeggen, dat met de Sophiakerk een poging is gedaan om een groots bouwwerk tot stand te brengen met hulp van hetgeen vorige geslachten elders, ook te Rome, hadden bereikt. Daarbij moest worden gebruik gemaakt van de materialen en van de technische hulpmiddelen, die te Constantinopel ter beschikking stonden. Wat het mortelwerk voor gewelven betreft, stond Constantinopel achter, daar het Romeinse beton geheel andere mogelijkheden bood dan het materiaal, dat te Constantinopel werd gebruikt [6]). Toch is met de Sophiakerk een veel grootser effect van ruimte bereikt. Door de koepel, die het geheel overdekt en door de aansluitende gewelven, die

---

[1]) R. Krautheimer, *Studies of the Warburg Institute*, I (1936), 323–337.
[2]) E. Mâle, *La fin du paganisme en Gaule* (1950), 126–127 en 228–229.
[3]) Th. K. Kempf, *Das bischofliche Museum in Trier* (1954), 33.
[4]) *Die Landmauer von Konstantinopel*, I (1938) en II (1943).
[5]) J. B. Ward Perkins, *The great palace of the Byzantine emperors*, II (1958), 103.
[6]) F. W. Deichmann, *Studien zur Architektur Konstantinopels im 5 und 6. Jahrh. nach Chr.* (1956); Ward Perkins, *t.a.p.*, 53–104.

tezamen met de koepel als een eenheid zijn geconcipieerd, bezit de ruimte hier een andere functie.

De betekenis van de ruimte in de Sophiakerk kan men duidelijk maken door vergelijking met enkele Romeinse bouwwerken. Te Rome kunnen wij het Pantheon noemen, een grote ronde zaal die door een koepel wordt overdekt. Daarbij is een groots effect bereikt, dat nooit is geëvenaard. De aanleg van de ruimte is evenwel volkomen centraal. Met wat rijker vormen vindt men het zelfde denkbeeld verwezenlijkt in de „Minerva Medica" [1]) en in een aantal grafmonumenten. Het meest opmerkelijke voorbeeld is Santa Costanza. Daar heeft de ruimte een bepaalde richting gekregen, die door de nis tegenover de ingang is geaccentueerd; een aansluiting met de ruimte onder de koepel is hierbij echter nog niet bereikt.

De grote zalen van de thermen te Rome, die overdekt zijn door drie enorme kruisgewelven, hadden de functie van een foyer, waar men rondwandelt. De ruimte maakt daar deel uit van een groter geheel, dat door middel van doorkijken naar de aangrenzende zalen wordt samengevat. Op zichzelf vormen de grote zalen geen architektonische eenheid. Dat is wèl het geval met de ruimte in de Basilica Nova van keizer Maxentius aan de Via Sacra. Hier is bij de zaal, die de middelbeuk vormt en die met de gewelven een navolging is van de grote zalen der thermen, aan de korte zijde tegenover de ingang een absis toegevoegd, bestemd voor het beeld van de Keizer. De zaal heeft op die wijze een bepaalde richting gekregen. Intussen is die absis niet anders dan een annex, die minder betekent dan de door tongewelven overdekte nissen aan de lange zijden van de middelbeuk. Onder Constantijn is aan het nieuwe keizerbeeld een andere plaats gegeven. Daarvoor is een tweede absis aangebouwd aan de middelste nis, tegenover een nieuwe ingang aan de zijde van de Via Sacra. Op die wijze heeft de zaal een andere as gekregen, evenwijdig aan de korte zijde, maar het effect van richting en van samenhang is in het bouwwerk verstoord.

Een zuiver gerichte ruimte is in de tijd van Constantijn tot stand gebracht in de Lateraanskerk. Deze ruimte, bestemd voor het grote publiek, vertoont de vorm van een vijfschepige basilica met een houten dakstoel, nagevolgd naar de oude Romeinse rechtsbasilica. Daaraan zijn toegevoegd een dwarspand en een absis in de lengteas van het schip voor de kerkdienst en de ceremonieën met het hof. Misschien was de bouwmeester geïnspireerd door zalen in de keizerpaleizen, die in de periode vóór Constantijn in groot aantal zijn opgericht. Als een voorbeeld uit wat later tijd kennen

---

[1]) M. Stettler, *Jahrb. Röm.-Germ. Zentralmuseum*, IV (1957), 123–128.

wij de grote zaal in het keizerlijke paleis te Trier [1]), het Consistorium, die door een recente restauratie het oude aspect heeft herkregen. Daar ontvangt men de meest volledige en meest grootse indruk van ruimte, die wij van een Romeinse zaal uit de Oudheid kennen. Jammer genoeg komt het effect van de absis niet geheel tot zijn recht, daar het bij de restauratie noodzakelijk bleek een plafond aan te brengen dat de absis gedeeltelijk onzichtbaar heeft gemaakt.

Evenmin als deze zaal was de Lateraanskerk oorspronkelijk overwelfd. Wellicht heeft de architekt geen kans gezien het gecompliceerde geheel onder een gewelf te verenigen. Mogelijk werd een door een houten dakstoel overdekte ruimte in zijn tijd nog als voornamer beschouwd. Te Rome werd ook later voor kerken in den regel de houten dakstoel toegepast.

In het Oosten was men gewend dergelijke zalen met gewelven te overdekken, bij voorkeur met een koepel. Gewelven en koepels waren daar van oudsher inheems, omdat in landen waar timmerhout en natuursteen schaars zijn, veelal met ongebakken tichels wordt gebouwd. Bij dat materiaal zijn koepels en gewelven het aangewezen middel om zalen van grote afmetingen te overdekken. Bovendien hechtte men aan bogen en aan koepels, die naar het oordeel der mensen in die streken aan een gebouw een bijzondere waardigheid verlenen.

Voor het scheppen van kerkgebouwen, die met gewelven en koepels zijn overdekt, heeft men in het Oosten gedurende de periode van Constantijn tot Justinianus de mogelijkheden met grote aandacht onderzocht. De Apostelkerk van Constantijn was een koepelkerk [2]), in de trant van de Johanniskerk te Ephesos [3]) en van de Marcuskerk te Venetië. Ook de Eirenekerk bezat koepels en gewelven; wij kennen dit gebouw evenwel alleen in een restauratie uit de tijd van Justinianus. Het is zeer de vraag, of er in Constantinopel zelf voor dit soort van constructies, zoals is verzekerd, in de 5de en de 6de eeuw een eigen stijl is ontwikkeld. Wèl is daar het hoogtepunt van die stijl bereikt met de Sophiakerk van Justinianus [4]).

De betekenis van de Sophiakerk als kunstwerk wordt bepaald

---

[1]) *Die Basilica in Trier: 1856–1956* (1956).

[2]) A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, II (1908); K. Wulzinger, *Byzantion*, VII (1932), 7–39.

[3]) H. Hörmann, *Forschungen in Ephesos*, IV 3 (1951), 17–178, pl. 68–70; verg. F. W. Deichmann en A. Tschira, *Jahrb. arch. Inst.* 1957, 87–88.

[4]) G. A. Andreades, „Die Sophiakathedrale zu Konstantinopel", *Kunstwiss. Forsch.* I (1931), 33–94. — R. W. Zaloziecki, *Die Sophienkirche zu Konstantinopel* (1936). — A. M. Schneider, *Die Haghia Sophia zu Konstantinopel* (1939).

door de eigenaardigheid, dat het inwendige bestaat uit een koepelzaal, waarvan men de overdekking tezamen met de koepel volledig overziet en die bovendien op een bepaalde manier is gericht. Door deze bijzonderheden presenteert de koepelzaal zich als een architektonische eenheid. De constructie van de koepel rust hoofdzakelijk op vier zware pijlers, die onderling door vier grote bogen zijn verbonden. Bij deze bogen sluit de koepel aan door middel van pendentiefs in de vier hoeken. De ruimte onder de bogen aan de zijkanten is telkens gesloten door een wand, die beneden is doorbroken door openingen naar twee gaanderijen en boven door twee rijen vensters. Aan de zijde van de ingang en aan de tegenoverliggende zijde sluit bij de bogen de kalot van een absis aan. Deze kalot rust op de bogen van drie kleinere absiden. In de middelste van deze kleine absiden tegenover de hoofdingang moet men zich de plaats van het altaar denken.

De richting van de koepelzaal wordt bepaald door de as, die van de hoofdingang voert naar de absis. Staande in de hoofdingang volgt men de overdekking van de kleine kalot in de absis boven zich, over de kalot van de grote absis aan de ingangszijde, over de koepel en de kalot van de grote absis aan de zijde van het altaar tot de kalot boven het altaar, langs een bewogen maar doorlopende lijn. De indruk van eenheid werd krachtig ondersteund door de decoratie, met marmer en mozaieken, die wanden en gewelven met een kleurig kleed overdekte. Het belangrijkst is wellicht, dat de koepel niet de ruimte domineert met zijn cirkel, maar boven de zaal schijnt te zweven, als met een gouden ketting aan de hemel bevestigd, zoals een Byzantijnse auteur het uitdrukt. Elders is de koepel meestal op een hoge tamboer gebouwd, zodat het overheersende effect in het inwendige wordt verkleind. De Sophiakerk vertoont daarentegen de koepel in haar volle waarde en met al haar mysterieuze verhevenheid.

De koepelzaal van de Sophiakerk betekent de meest grootse oplossing voor zulk een zaal, die ons bekend is, een oplossing die buiten de horizon ligt van de Romeinse architektuur. Wat daarbij te Constantinopel na een lange tijd van voorbereiding en na een reeks van experimenten is tot stand gebracht, berust in oorsprong op Oosterse denkbeelden. Het resultaat is mogelijk geworden door de wens, de macht en de middelen van Justinianus. Zeker is de keizer gestimuleerd door de noodzakelijkheid die hij gevoelde, te wedijveren met zijn Perzische tegenstander Chosroës I. De Sophiakerk moest rijker en imponerender worden dan de bouwwerken van de Sassanieden. Zonder twijfel heeft men het recht te spreken van een keizerlijke Byzantijnse kerk.

In het laatste deel van deze verhandeling is een poging gedaan om duidelijk te maken, dat gedurende de vijfde eeuw de Byzantijnse kunst een ontwikkeling heeft doorgemaakt, waardoor de grote kunstwerken van de zesde eeuw mogelijk zijn geworden. Wij overzien niet volledig, hoe die ontwikkeling zich heeft voltrokken. Met name is onze kennis van de werken der beeldende kunst veel te gering. Deze werken zijn in de eeuwen van de beeldenstorm in het Byzantijnse Rijk, – waaraan eerst in de negende eeuw een einde is gekomen –, grotendeels verloren gegaan. Als een uitzondering bezitten wij de keizermozaieken te Ravenna, die tegelijkertijd als een hoogtepunt mogen gelden. Een uitgangspunt voor deze ontwikkeling bieden de reliëfs aan het voetstuk van de Obelisk te Constantinopel [1]).

[1]) Noot bij de correctie van de drukproeven. — Onze kennis van de sculptuur aan de Zuil van Theodosius is onlangs verrijkt door de publicatie van een belangrijk fragment door Semavi Eyice, *Instanbuler Mitteilungen*, 8 (1958), blz. 144–147. pl. 36. — De voorgeschiedenis van de architektuur van de Sophiakerk van Justinianus kan enigszins worden toegelicht met hulp van de publicatie door Erik Hansen, „La Piazza d'Oro e la sua cupola": *Analecta Romano Instituti Danici*, I, Supplementum (1960).