

Ullstein Kunstgeschichte



Byzantinische Kunst



ULLSTEIN KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON HANS-GÜNTHER SPERLICH



BAND VIII

ULLSTEIN KUNSTGESCHICHTE

I

Vorgeschichte Europas / Altvölker Afrikas
Ozeanien / Indonesien und Südostasien

II

Alter Orient

III

Ägyptische Kunst

IV

Megalithkulturen / Kretisch-mykenische Kunst
Steppenraum und Waldgebiet

V

Griechische Kunst

VI

Kunst der Etrusker / Römische Kunst

VII

Altchristliche Kunst

VIII

Byzantinische Kunst

IX und X

Baukunst des Mittelalters

XI

Skulptur des Mittelalters

XII

Europäische Malerei des Mittelalters

XIII und XIV

Renaissance, Barock, Rokoko

XV und XVI

Vom Klassizismus zur Moderne

XVII

Ostasiatische Kunst

XVIII

Alt-Mexiko / Außermexikanische Kunst Altamerikas
Iberoamerikanische Kolonialkunst

XIX

Industal-Kultur und Indische Kunst

XX

Islamische Kunst / Gesamtregister

WLADIMIR SAS-ZALOZIECKY

Die Byzantinische Kunst

ULLSTEIN BÜCHER

ULLSTEIN BUCH NR. 4008
im Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M — Berlin

Die Ullstein Kunstgeschichte ist eine Lizenzausgabe der Stauffacher Verlag AG, Zürich, bei der dieses Werk unter dem Titel ILLUSTRIERTE WELT-KUNSTGESCHICHTE, herausgegeben von Dr. Eugen Th. Rimli und Karl Fischer, in fünf Halblederbänden mit insgesamt 2600 Seiten, 1800 Bildern und 77 Farbtafeln im Lexikonformat auf Kunstdruckpapier gedruckt, zum Preise von DM 240,— erschienen ist.

Alle Rechte dieser Ausgabe vorbehalten
© 1963 Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M — Berlin
Printed in Germany, West-Berlin 1963
Gesamtherstellung Druckhaus Tempelhof

DIE FRÜHBYZANTINISCHE KUNST

Allgemeine Voraussetzungen

Entscheidend für das Schicksal Neuroms – Konstantinopels, der alten Griechenstadt Byzanz – war nicht nur seine Neugründung im Jahre 330 durch Konstantin d. Gr., sondern die Tatsache, daß im Gegensatz zu Altrom die neue Reichsgründung ununterbrochen bis 1453 sich hier erhalten hat.

Während im Westen der politische Zusammenbruch des Reiches die alten Grundlagen tief erschütterte, haben sich im Osten die alten politischen, religiösen, geistigen und kulturellen Fundamente unter dem Schutz der uneinnehmbaren Reichszentrale am Bosphorus ohne tiefere Veränderungen erhalten. Der mächtige bürokratisch-militärische Apparat mit seinen zentralistischen Bestrebungen, seinen cäsaro-papistischen Tendenzen und seinem mit sakraler Weihe umgebenen Kaisertum hat hier Jahrhunderte überdauert und somit eine fortwirkende kulturelle Tradition begünstigt, die in einer Durchdringung antiker und christlicher Errungenschaften bestanden hat.

Mit der konstantinischen Gründung dringen starke weströmische Einflüsse in die hellenistische Provinzstadt am Bosphorus ein und verleihen ihr bald den Charakter einer Weltmetropole. Politische Einrichtungen, rechtliche Institutionen, Sprache, Kultur und Kunst kommen aus Rom mit der neuen Senatorenelite, die Konstantin unter Gewährung von besonderen Privilegien am Bosphorus ansiedelte. Es ist zweifelsohne ein Romanisierungsprozeß, der sich vorderhand hier vollzieht und den man etwa mit der Gründung der Neuen Welt vergleichen kann, die zuerst anglosächsischen Charakter besessen hat.

Bald erstarkte jedoch das Bewußtsein, daß dieses Neurom doch etwas anderes war als das Altrom, ähnlich wie sich Neuengland von

Altengland durch neue, zu erfüllende Aufgaben unterschieden hat. Es stand vor neuen Aufgaben, die es formten; aber dieses neue Bewußtsein bildete sich erst langsam heraus. Die Symbiose zwischen Christentum und Staat, eine Art von orthodoxem Staatskirchentum, das vom Staat abhängig gewesen ist, östliche Einwirkungen im Christentum, die stets zum Monophysitismus (dem Glauben an die eine göttliche Natur Christi) neigten, eine langsame Entfremdung vom Westen, das erstarkende griechische Element, haben sehr viel zu dem beigetragen, was wir als Byzantinismus zu bezeichnen pflegen.

Aber dieser Byzantinismus ist eine relativ späte Erscheinung. In der frühbyzantinischen Periode ist er noch nicht so weit ausgeprägt, so daß man eher geneigt wäre, diese als oströmisch oder romäisch zu bezeichnen, statt als byzantinisch.

Das gilt nicht nur für die Zeit von Konstantin bis Justinian, sondern ebenso für die justinianische Periode (527—565) bis zur Herrschaft des Heraklius (610—640). Vielleicht kann sogar die justinianische Periode als einer der Höhepunkte des sich am Bosphorus regenden, universalen Reichsgedankens bezeichnet werden. Sowohl die großen Restaurationspläne Justinians, die in der Eroberung Italiens, Spaniens und Nordafrikas gipfelten, als auch das mächtige Kodifizierungswerk des römischen Rechtes sprechen für eine Wiederbelebung der alten römischen Reichsidee.

Sicherlich waren die Voraussetzungen für eine solche restaurative Wiederbelebung im Westen, vor allem in Italien, nach dem Zusammenbruch des Exarchates nicht mehr gegeben; sie haben aber im Osten stark nachgewirkt und das Bewußtsein aufkommen lassen, daß das zweite Rom als Nachfolgerin des alten Roms hohe universale Aufgaben zu erfüllen hatte.

Dieses Bewußtsein ist bis zum Untergange des byzantinischen Reiches nicht erloschen und hat das byzantinische Kulturbewußtsein erfüllt. So ist das Reichsbewußtsein des Byzantiners und mit ihm das jener Gebiete, die mit dem byzantinischen Reich zusammenhängen, aus dem römischen Erbe hervorgegangen.

Da die bildende Kunst in Byzanz engstens mit den Reichsaufgaben verbunden war und die Reichsaufgaben sich mit den kirchlichen deckten, so müssen wir in der frühbyzantinischen Zeit besonders auf das Verhältnis zur spätantiken Kunsttradition achten.

Die Architektur

Von der konstantinischen Zeit bis zur justinianischen hat sich nicht viel an monumentalen Anlagen erhalten. Aus diesen spärlich erhaltenen Resten und vor allem aus Beschreibungen können wir entnehmen, daß längsgerichtete basilikale Anlagen (die ursprüngliche Sophienkirche, die Apostelkirche des Konstantius, die Irenenkirche, die Peter- und Paulskirche) und zentrale, gewölbte Anlagen (Palastanlagen, wie z. B. das Oktogon im konstantinischen Palais der Daphne, Mausoleen und Grabbauten, wie das konstantinische Mausoleum an der Apostelkirche und Baptisterien) das Stadtbild beherrschten.

Es scheint jedoch eine gewisse Scheidung zwischen sakraler und profaner Architektur vorhanden gewesen zu sein. Wenn man von Baptisterien und Martyrien (z. B. Martyrium des hl. Karpos und Papylos) absieht, war es die längsgerichtete, basilikale Anlage, die die kirchlichen Hauptbauten bestimmte, wogegen die profanen kaiserlichen Anlagen (konstantinische Palastanlagen der Daphne, Oktogon, Mausoleen) aus zentralen, gewölbten Bauten bestanden.

Eine tiefe Wandlung in der Architektur Konstantinopels vollzieht sich in der justinianischen Periode (527—565). Nach den verheerenden Folgen des Nikaaufstandes im Jahre 532 entsteht ein neues Konstantinopel: Palastanlagen und Kirchen werden neu errichtet. Es zeichnet sich ein neuer monumentaler Baustil ab, der dem Ansehen der neuen Residenz voll entspricht.

Neu errichtet und ausgeschmückt wird eine Reihe von Palastanlagen, von denen die Chalke, ein monumentales Propylon des Palastes, wegen der neuen Kuppelkonstruktion und der reichen Mosaikausschmückung hervorragt. Ebenso bemächtigt sich ein neuer Bauwille der sakralen Architektur, der beweist, daß Justinian zu den größten Bauherren in der Geschichte von Byzanz gehört. Auf alten Plätzen entstehen folgende Kirchenanlagen, die nicht nur durch ihre Monumentalität und Prachtausstattung, sondern auch durch eine verschiedene Bauweise die alten basilikalischen Anlagen des 4.—5. Jh. übertreffen: Sergius- und Bacchuskirche (um 527), Sophienkirche (532—537, neue Kuppel 558—562), Irenenkirche (532), Apostelkirche (536—546).

Außer diesen monumentalen Prachtbauten entsteht in Konstantinopel eine Reihe von großangelegten Nutzbauten, deren konstruk-

Fig. 1 Konstantinopel. Zisterne Bin-bir-Direk (Zisterne der 1001 Säulen). Um 530. Ansicht des Innern der Zisterne, nach Grabungsbefund ergänzt

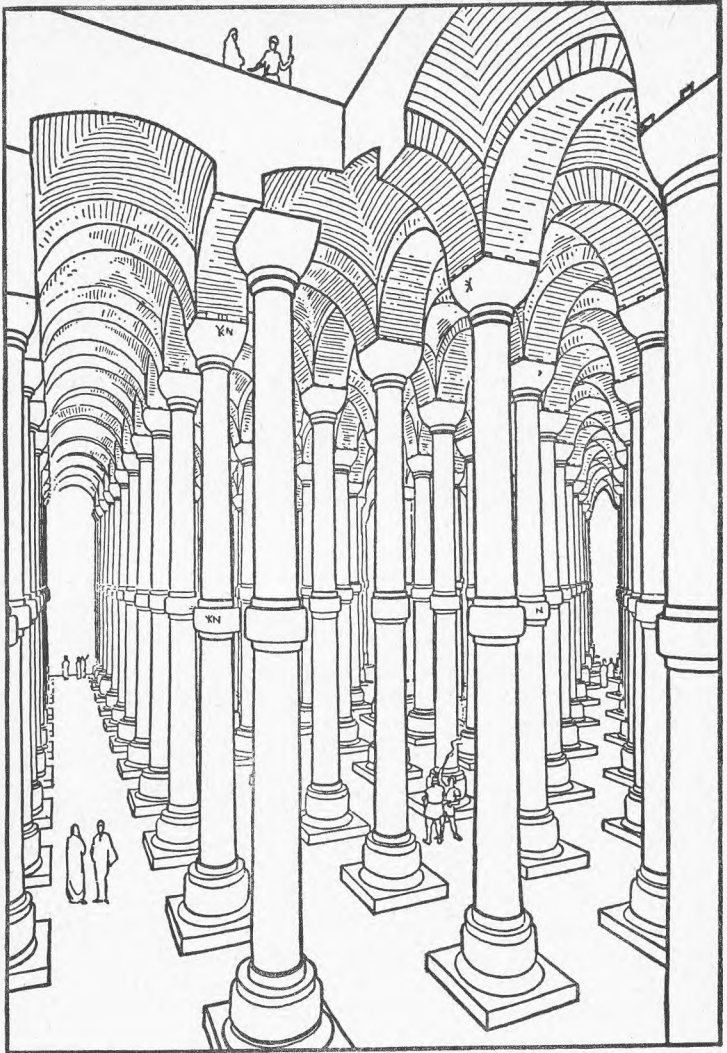
tive Lösungen zu den kühnsten Schöpfungen der justinianischen Architektur gehören, so vor allem eine Reihe von Zisternen (die sog. Cisterna Basilika, Yerebatan Saray in der Nähe der Sophienkirche und Bin-bir-Direk, Fig. 1), Thermenanlagen und Aquädukte (der Muállak Kemer bei Konstantinopel wird in der letzten Zeit dem griechischen Architekten des 16. Jh. Sinan zugeschrieben, es ist jedoch anzunehmen, daß er sich an justinianische Vorbilder angeschlossen hat).

Diese grandiosen technischen Leistungen beweisen, daß in der Geschichte der Architektur Konstantinopels eine neue Epoche angebrochen ist. Sie beruht jedoch nicht nur auf der Bewältigung neuer technischer, sondern auch baukünstlerischer Aufgaben. An dem berühmtesten Denkmal der justinianischen Periode, der Sophienkirche in Konstantinopel, kann man sowohl die Bewältigung der neuen Aufgaben als auch die Frage des Ursprungs der Bauformen der justinianischen Architektur verfolgen.

Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre baukünstlerische Bedeutung

Wie in den meisten altchristlichen Bauten besteht ein scharfer Gegensatz zwischen Außen- und Innenbau. Das Äußere der Sophienkirche fällt durch seine blockmäßige Schlichtheit auf. Der Eindruck beruht auf der kristallinen Wirkung großer homogener Blockeinheiten: eine riesige Flachkuppel, die Halbkuppeln der Exedren, der mächtige mittlere Baukubus und die vier vorspringenden Strebebögen. Im Grunde genommen beherrscht eine wenig differenzierte, ungegliederte Baumasse den ganzen Außenbau. Man kann sich keinen größeren Gegensatz vorstellen als den zur klassisch-griechischen oder hellenistischen Architektur (Abb. 1).

Andererseits unterscheidet sich diese massige Blockarchitektur von der amorphen Massigkeit der altorientalischen, z. B. ägyptischen Architektur, dadurch, daß große Fensteröffnungen die Wand in den



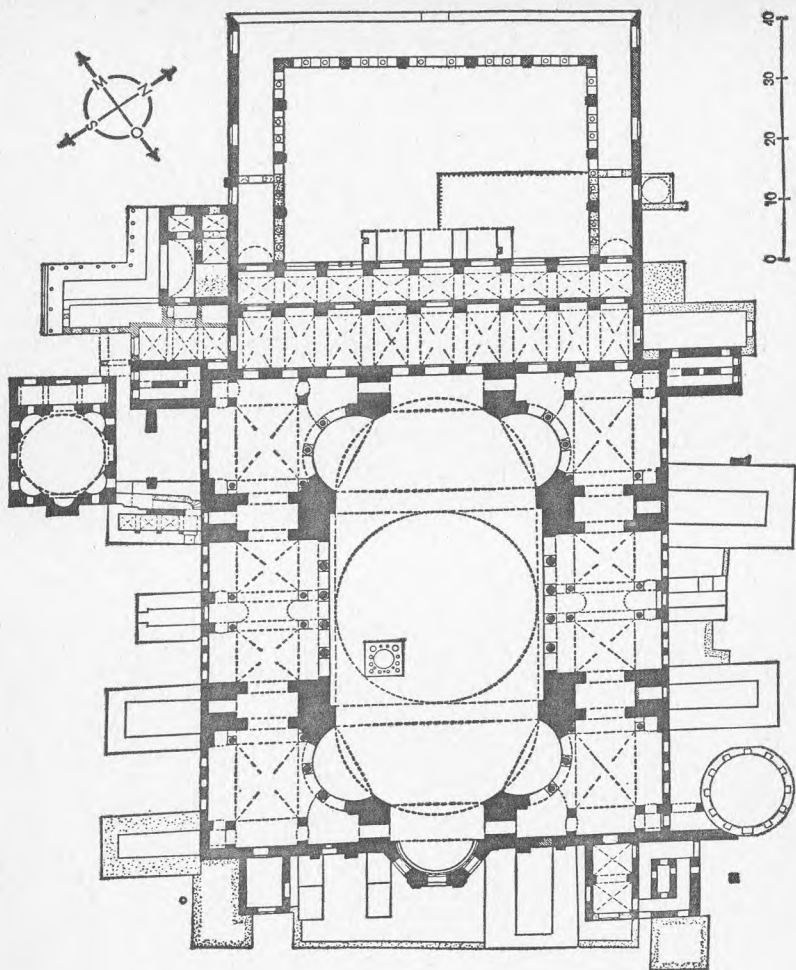


Fig. 2 Konstantinopel. Sophienkirche. Erste Weihe 537, zweite Weihe 562. Grundriß. Vgl. Abb. 2

unteren Teilen durchbrechen und dadurch allein dem Bau den Charakter einer Raumarchitektur verleihen. Trotz aller Blockmäßigkeit erweisen sich die Wände als massive Hüllen, welche einen Raum in sich schließen. Wie jedoch das Verhältnis des Lastens und Tragens gelöst ist, darüber läßt uns die Außenarchitektur im unklaren; man merkt kaum, daß in den massiven »Pilonen« der Langseiten sich Strebepfeiler befinden, welche eine entscheidende konstruktive Rolle spielen.

Die Sophienkirche stand ursprünglich nicht frei, sondern war durch große Säulenportiken (Augusteon) mit den kaiserlichen Palästen an der Propontis verbunden. Sie war also im Grunde genommen eine Palastkirche der byzantinischen Kaiser und bildete als solche einen wichtigen Teil des »sacrum palatium«. Sie verkörperte dadurch die cäsaro-papistischen Tendenzen der byzantinischen Kaiser. Sie stand mit dem Symbol ihrer weltlichen Macht, der Palastanlage, in enger Verbindung.

Die ursprüngliche Vorhalle der Sophienkirche, die sich nur noch in einigen Säulenstellungen erhalten hat, erinnert an ähnliche Vorhallen altchristlicher Basiliken.

Im Gegensatz zu dieser etwas abweisenden, beinahe dumpf wirkenden, breit und gravitatisch gelagerten, wie ein profanes Machtsymbol erscheinenden Außengestaltung steht die überwältigende Pracht der Innenraumgestaltung (Abb. 2 und Abb. 5).

Das Überwältigende des Haupteindruckes wird dadurch unterstützt, daß die Türeingänge des Innenarthex relativ klein sind und beim Eintreten sich plötzlich eine Welt von Baugestalten öffnet, die uns ganz gefangen nimmt. In der Tat: Es ist eine andere Welt, die sich uns hier hinter der rauhen Schale der Außenarchitektur auftut. Zunächst bannt die Macht der Raumgestaltung, mit der sich die koloristisch-farbige Wirkung unzertrennlich verbindet.

Suggestiv wird man von der Riesenkuppel angezogen, welche die Mitte des Raumes einnimmt. Also zuerst ist der ruhende Eindruck bestimmend. Diese Riesenkuppel beherrscht den Raum; der Eindruck ruhenden Seins scheint zu dominieren. Aber bald gewahrt man, daß das nicht der einzige Raumeindruck ist. Der Länge nach klingt der ruhende Raum der Hauptkuppel in den beiden Exedren (Apsiden), die in der Längsrichtung den Bau verlängern, aus. Diese so entstehende Längsachse wird außerdem durch die zwei übereinander ruhenden Arkadenstellungen der Seitenwände wirksam

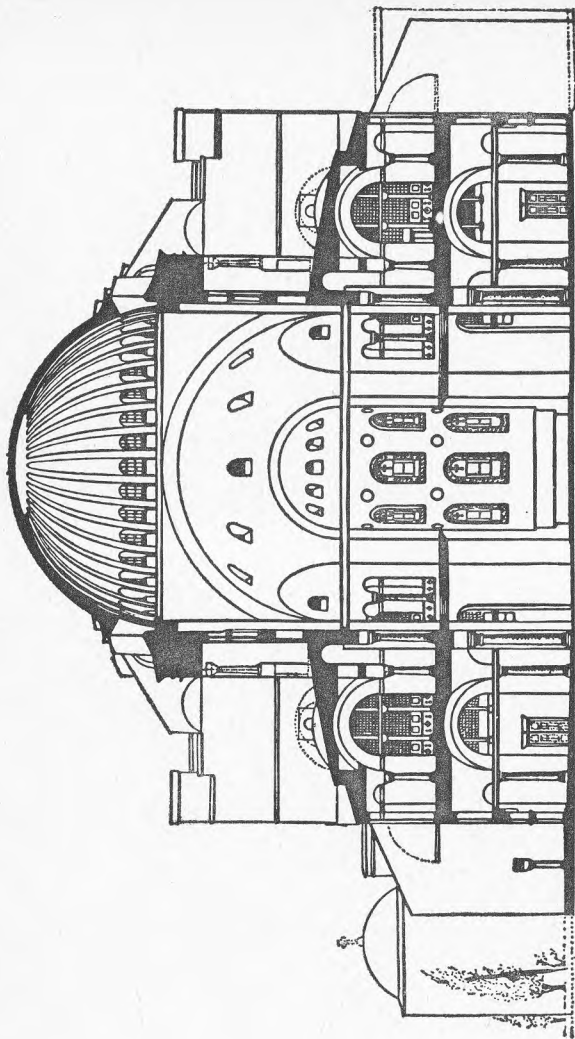
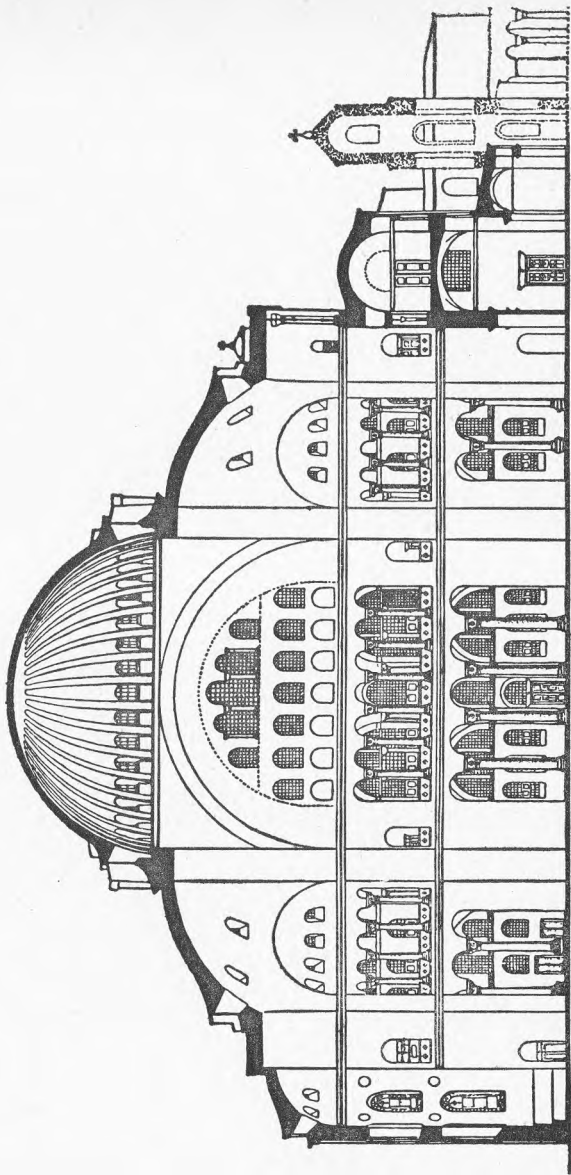


Fig. 3 Konstantinopel. Sophienkirche. Querschnitt

Fig. 4 Konstantinopel. Sophienkirche. Längsschnitt



unterstützt. Schon dadurch allein wird die zentrale, in sich ruhende Wirkung des eigentlichen Kuppelraumes aufgelockert. Es sind also im Grunde genommen zwei Raumeindrücke, die die Sophienkirche bestimmen: der in sich geschlossene und ruhende Raum, den die Kuppel beherrscht, und der durch die in der Längsachse befindlichen Exedren und die Seitenwände hervorgerufene Tiefenraum.

Dazu kommt noch, daß die Hauptkuppel an den beiden Langhausseiten über den Bogenstellungen von zwei über die ganze Länge sich spannenden Wandfüllungen begrenzt wird. Diese bis kurz unter die Kuppel heranreichenden Wandfüllungen berauben die Kuppel ihrer eigentlichen, in sich geschlossenen, ruhenden Wirkung. Sie rufen in uns eine optische Täuschung hervor, indem sie die runde Schwingung des Kuppelrunds abplatteln und der Kuppel den Eindruck eines Ovals verleihen. Natürlich ist diese ovale Raumwirkung am stärksten, wenn wir den Raum von der Längsachse her betrachten, also etwa von der Tiefe der Exedren aus. Je mehr wir uns der Mitte der Kuppel nähern, um so stärker wird der Eindruck des in sich ruhenden Raumes. Der Hauptraum der Sophienkirche ist ein kühner Versuch, einen Zentral- und Langhausbau zu einer Einheit zu verbinden. Im Grunde genommen ist er eine Verschmelzung dieser Bauideen zu einem neuen harmonischen Architekturgebilde (Fig. 2 bis Fig. 4).

Die wohlausgeglichene Raumharmonie des Kuppelraumes wird durch tiefenbetonende Richtungstendenzen der Langhausachse aufgelockert, aber die halbrund geschlossenen Exedren fangen diese Tiefenimpulse auf und leiten sie wieder der Mitte zu. So wird die Ostapsis mit dem Altarraum zwar als liturgischer Mittelpunkt des Baues dem Kuppelraum gegenüber betont, aber durch die gegenüberliegende Eingangsexedra und die Kuppel ihre Tiefenbeziehung abgeschwächt.

Wenn wir nun diese Verschmelzung von geschlossener Raumgestaltung mit einer Tiefenachse auf die herrschenden Formen der antik-römischen und altchristlichen Baukunst beziehen, so haben wir es hier mit einer kühnen Verbindung zwischen der profanen römischen Zentralbauanlage und einer tiefenbetonten altchristlichen Basilika zu tun. Gerade in der Art der Verquickung dieser grundverschiedenen Bauideen liegt das Schöpferische der frühbyzantinischen Architektur. Wollen wir aber darüber hinaus die allgemeinen geschichtlichen Umstände mit diesem epochemachenden Bau in Zu-

sammenhang bringen, so entspricht er im Grunde genommen der byzantinischen Reichsidee, die das Imperium und Sacerdotium zu einer monolithen Struktur verschmolzen hat.

Außer dieser ins Monumentale gehenden neuen Raumgestaltung begegnen uns die Mittel einer optisch-flächigen und koloristischen Auflösung des Raumes.

Diese Auflösung wurde durch eine flächige Behandlung der architektonischen Gliederungen, die Bedeckung aller Wände mit farbigen Marmorplatten, Intarsia und Mosaik, ferner durch eine entsprechende Lichtführung und durch ein höchst raffiniertes Verstrebungssystem erreicht.

Die optisch-flächige Wirkung kommt hauptsächlich darin zum Ausdruck, daß alle horizontal lastenden Gebälksteile, alle Bogenarkaden und Kapitelle durch Bohrtechnik oder Intarsia ihre plastische Wirkung einbüßen und alle architektonischen Formen in Licht und Schatten auflösen. Das antike Verhältnis zwischen Last und Stütze wird weitgehendst aufgehoben (Abb. 5).

Zur optischen Auflösung der Teile kommt die koloristische Behandlung der Wände durch farbige Marmorplatten und der Gewölbe durch Mosaiken. Die substantiale Wirkung der Wand wird dadurch aufgehoben. Das Mosaik, dessen Wirkung durch künstliche Lichtführung gesteigert wird, löst die schwere Kuppel, die Halbkuppeln und die Gewölbe der Umgänge weitgehendst auf, so daß ursprünglich der Eindruck von schwebenden Gewölben entstanden ist. Besonders stark ist diese Wirkung der im Licht erglänzenden goldenen Gewölbe in den Umgängen gewesen, wo außerdem ein diffuses Licht durch die mit kleinen Öffnungen versehenen Fenster drang.

Und zuletzt wird diese optische und koloristische Auflösung der Raumhülle durch ein bis zum höchsten gesteigertes Verstrebungssystem hervorgerufen.

Die Kuppel ruht zwar auf vier riesigen sphärischen Dreiecken (Pendentifs), aber dieselben schneiden mit ihren spitzen Enden in die Wände ein. Sie ruhen auf keinen mächtigen Stützen. Wir sind im unklaren darüber gelassen, auf welchen stützenden Architekturgrundlagen die Riesenkuppel aufruht. Durch das Fehlen dieses klaren Verhältnisses entsteht die »schwebende Wirkung« der Kuppel, die allen statischen Gesetzen Hohn zu sprechen scheint, so daß sogar alle Zeitgenossen den Eindruck hatten, als schwebte die Kuppel »mit der goldenen Sphäre am Himmel befestigt«.

Die architektonische Illusion einer schwebenden Kuppel wird dadurch erreicht, daß das ganze Konstruktionssystem der Kirche in die Umgänge und Strebepfeiler verlegt und somit den Augen des Beschauers entzogen wurde. Der mächtige Seitenschub der Kuppel wird von den vier mächtigen inneren und äußeren Strebepfeilern, den Ecklösungen und dem Gewölbesystem der Sophienkirche aufgefangen. Nur durch dieses versteckte Verstrebungssystem ist es möglich geworden, die Innenwände vollständig zu entlasten und im Beschauer den Eindruck, die Illusion einer unmateriellen, alle statischen Gesetze überwindenden, leicht schwebenden Architektur hervorzurufen.

Diese hier festgestellten künstlerischen Gesetze der frühbyzantinischen Architektur weisen ebenso in die Zukunft. Sie ruhen auf einer hochentwickelten Vergangenheit und bestimmen, wenn auch auf einer einfacheren Stufe, die ganze byzantinische Architektur bis zu ihrem Untergang.

Das Verhältnis der Sophienkirche zur Architektur Westroms und Vorderasiens

Die Verquickung zwischen einem römischen Profanbau und einer altchristlichen Basilika, wie sie in der Sophienkirche zutage tritt, würde dafür sprechen, daß die Vorbilder der Sophienkirche im Westen zu suchen wären. Aber auch die vorjustinianische Architektur in Konstantinopel weist eine profane Raumarchitektur (Thermen des Arkadius, Paläste in Daphni, Mausoleum Konstantins) und eine ausgebildete Basilikenarchitektur auf, also konnte sich diese neue Verquickung auch hier vollziehen.

Was dagegen sprechen würde, sind die beiden großen Architekten Isidoros von Milet und Anthemius von Tralles, die aus Kleinasien stammten. Aber für die technischen und baukünstlerischen Tendenzen müssen nicht die Geburtsorte der Architekten verantwortlich gemacht werden. Entscheidend ist ihre Schulung bzw. der

Farbtafel I Homilien des Gregorios Nazianzos (Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 510). 880–886. Der Codex enthält 46 große Miniaturen. Vision des Ezechiel. 41 × 30,5 cm

Ort, wo sie ihre Ausbildung erfahren haben. Der Ort der Ausbildung mußte jedenfalls dort gelegen sein, wo eine ausgebildete Raum- und Wölbungsarchitektur führend gewesen ist.

Es könnte sich dabei um die weströmische oder vorjustinianische Architektur Konstantinopels handeln. Hier eine Entscheidung zu treffen ist nicht leicht, da die vorjustinianische Architektur Konstantinopels nur aus Beschreibungen bekannt ist. Man könnte aber auch an die weströmische Architektur denken; einen Hinweis darauf könnte die Tatsache geben, daß der Bruder des Isidoros von Milet in Rom Medizin studierte, das heißt, daß hier enge Beziehungen zu Rom bestanden haben.

Daß die Architekten der Sophienkirche sich an direkte oder indirekte römische Vorbilder angelehnt haben, beweist der Vergleich mit Beispielen der monumentalen römischen Architektur. Die wichtigsten Bauformen einer ausgereiften Wölbungsarchitektur, die in der Sophienkirche auftreten, sind in der römischen Architektur vorgebildet. Das Kernproblem der Sophienkirche, die Einführung von Pendentifs und die Verbindung einer Kuppel mit einem quadratischen Grundriß vermittelt sphärischer Dreiecke besitzt Vorbilder in einer Reihe von römischen Gewölbeanlagen, wie der Domus Augustana am Palatin, der Sedia del Diavolo, der Villa in Minori in der Nähe von Amalfi und der Anlage von San Lorenzo in Mailand, die den letzten Forschungen zufolge nicht vor dem 5. Jh. entstanden sein dürfte (Fig. 5 und 6).

Dasselbe gilt für die Raumform (Verbindung von einem mittleren gewölbten Raum mit Exedren), die in römischen Thermenanlagen und in der Domus Augustana am Palatin vorgebildet erscheint. Umgänge finden wir in einer Reihe von Thermenanlagen, Rundbauten und in San Lorenzo in Mailand. Das in den Umgängen verborgene Verstrebungssystem finden wir in den Diokletiansthermen und in der Maxentiusbasilika.

Dasselbe gilt für die optische und koloristische Auflösung der Innenraumgestaltung, und zwar für die farbigen Marmorplatten und die Bedeckung der Gewölbe mit Mosaiken. Das Goldene Haus des Nero, die Hadriansvilla in Tivoli, die stadtrömischen Thermenanlagen liefern genug Beispiele, um diese Entlehnungen zu beweisen. Man könnte auf Grund dieser Vergleiche behaupten, daß es keine wesentliche Bauform in der Sophienkirche gibt, die nicht in der römischen Architektur vorgebildet wäre.

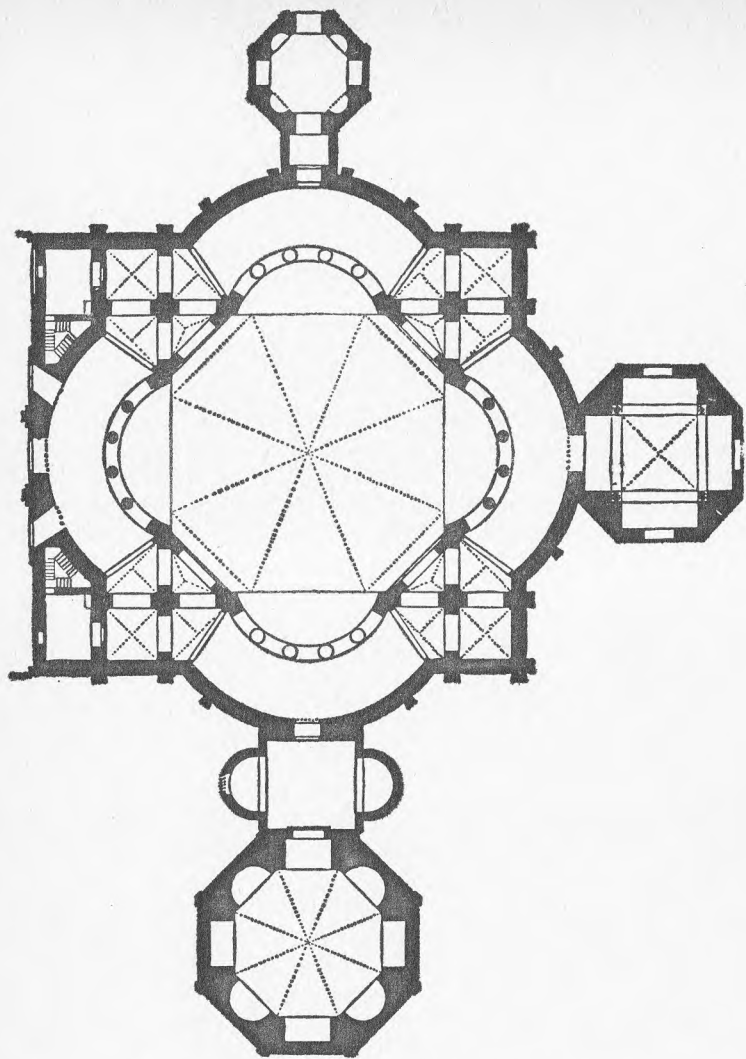


Fig. 5 Mailand. San Lorenzo. 5. Jb. Grundriß des bestehenden Baus

Dasselbe gilt für die blockmäßige Außenwirkung: das Pantheon in Rom, Minerva Medica, Santa Costanza, die Maxentiusbasilika sind ebenfalls massige monumentale Blockbauten.

Selbstverständlich handelt es sich hier nicht etwa um eine direkte Fortsetzung, sondern viel eher um einen Rückgriff auf die monumentale römische Architektur und ihre schöpferische Verarbeitung und Anpassung an neue christlich-liturgische Aufgaben.

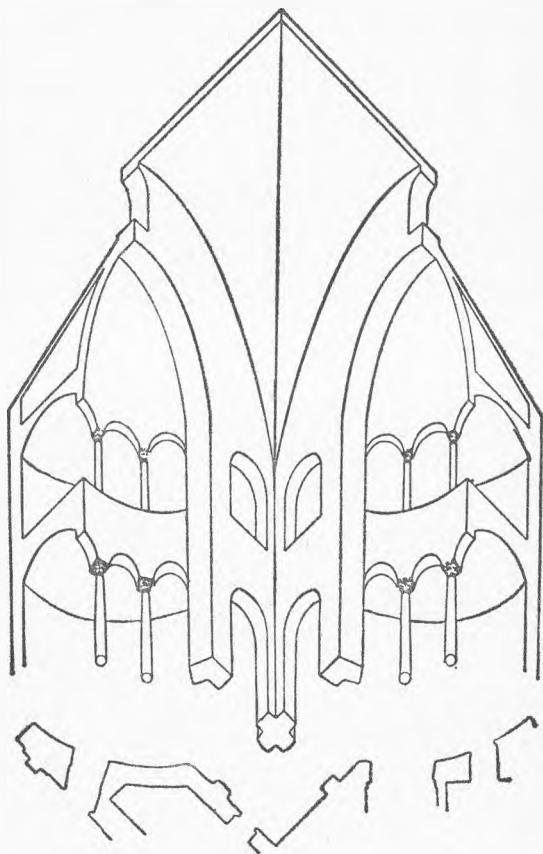


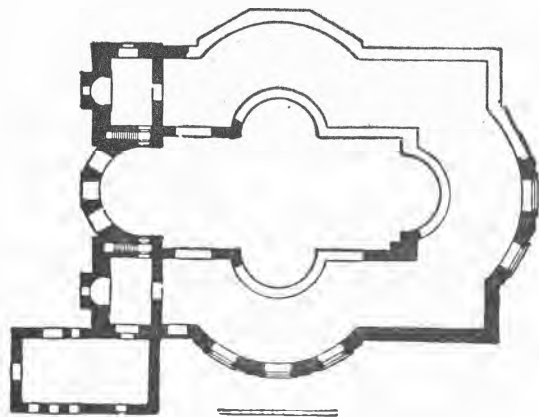
Fig. 6 *Mailand. San Lorenzo. Gewölbe. Rekonstruktionsversuch*

Und nun die östlichen Provinzen des byzantinischen Reiches. Es wäre näherliegend, in der Heimat der beiden Architekten die Vorstufen der Sophienkirche zu suchen. Aber die östlichen Provinzen ruhen auf anderen architektonischen Traditionen. Die griechische und hellenistische Architektur hatte sich Wölbungsproblemen verschlossen. Durch die römische Eroberung dringen zwar Wölbungsprobleme in die östlichen Provinzen ein, aber es besteht im allgemeinen eine Abneigung gegen das Wölben.

Gerade monumentale Anlagen, die man hier zum Vergleich heranziehen könnte, um sie mit der Sophienkirche in Zusammenhang zu bringen, waren ungewölbt und mit einer Holzkonstruktion versehen, wie etwa die Kirchenanlage in Meriamlik, das Martyrium in Rusapha aus dem 6. Jh. (Mesopotamien, Fig. 7), die Domus Aurea Konstantins d. Gr. in Antiochia, die Kathedrale in Bosra (512, Syrien), das Baptisterium in Esra (Syrien), das Martyrium in Seleucia Pereira (Antiochia). Diese Tatsache spricht entschieden dafür, daß die Ostprovinzen in der Wölbungsarchitektur nicht führend gewesen sind und daher Byzanz nicht beeinflussen konnten.

Findet man aber, wie etwa in Persien, monumentale Wölbungsbauten, so z. B. in den Palästen von Firusabad oder Sarvistan (aus

Fig. 7 Rusapha (Mesopotamien). Martyrium. 6. Jh. Grundriß



dem 3. bzw. 5. Jh.), dann stehen sie auf einer viel tieferen Entwicklungsstufe (Trompen als Ecklösungen, das Fehlen von Fensteröffnungen), so daß sie keine Vorbilder der Sophienkirche in Konstantinopel abgeben konnten.

Es scheint eher das Gegenteil der Fall gewesen zu sein, daß nämlich die Ostprovinzen von der justinianischen Architektur starke Impulse zur Entwicklung der Wölbungsarchitektur erhalten haben. Die monumentale Johanneskirche in Ephesos als Replik der Apostelkirche in Konstantinopel, die Palastanlagen in Kasr ibn Wardan, die Einwölbung der kleinasiatischen Basiliken (Bin-Bir-Kilisse), die mesopotamischen Quertonnenkirchen im Tûr-'Abdin-Gebiet lassen sich alle auf Anregungen der hauptstädtischen Architektur zurückführen.

Somit erhält man einen weiteren Beweis, daß die monumentale justinianische Architektur in Anlehnung an die weströmische und nicht an die wölbungslose, hellenistisch beeinflusste Architektur der östlichen Provinzen entstanden ist.

Weitere justinianische Kirchenanlagen

Die Sophienkirche bildet zugleich Höhepunkt und Vollendung der justinianischen Architektur, aber neben ihr gibt es eine Reihe anderer Lösungen. Im Mittelpunkt steht das bei der Sophienkirche allerdings so glücklich gelöste Problem des Verhältnisses zwischen zentralem Kuppelbau und einer längsgerichteten, tiefenbetonten Anlage.

Ein zweites monumentales Beispiel, wo ein Versuch unternommen wurde, einen harmonischen Ausgleich der Raumeinheiten zu erreichen, bildete die Apostelkirche in Konstantinopel (536—546). Die Anlage wurde zerstört und mußte einer Moschee Mohameds II. weichen. Ursprünglich hatten wir es mit einer auf einem gleichförmigen kreuzförmigen Grundriß verteilten Fünfkuppelkirche zu tun. Auch hier ist ein ausgleichendes Raumverhältnis angestrebt worden. Die Tiefenachse ist durch den Altarraum, der sich unter der mittleren Kuppel befand, weitgehendst abgeschwächt worden.

Der Typus hatte weite Verbreitung gefunden. In Kleinasien wurde die Johanneskirche in Ephesos nach dem Vorbild der Apostel-

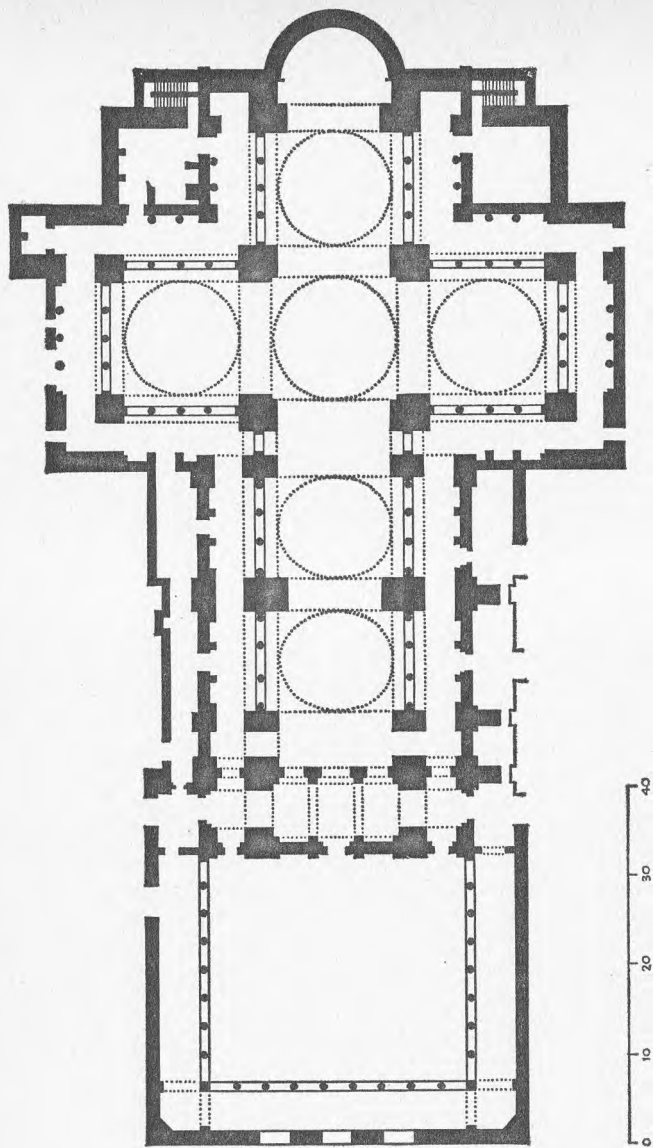
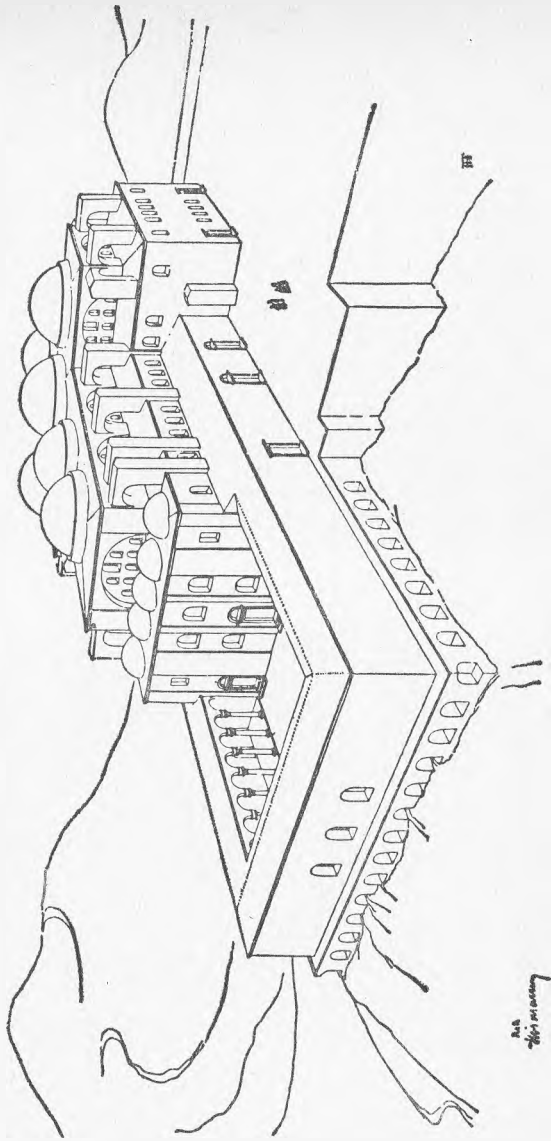


Fig. 8 Ephesos (Kleinasiën). Johanneskirche. Im Anschluß an die Konstantinopler Apostelkirche wohl zwischen 550 und 564 entstanden. Grundriß

Fig. 9 Ephesos (Kleinasion). Johanneskirche. Rekonstruktion



1914
H. S. G. S. S.

Fig. 10 Konstantinopel, Irenenkirche.
532 nach dem Nikaaufstand begonnen.
Schnitt

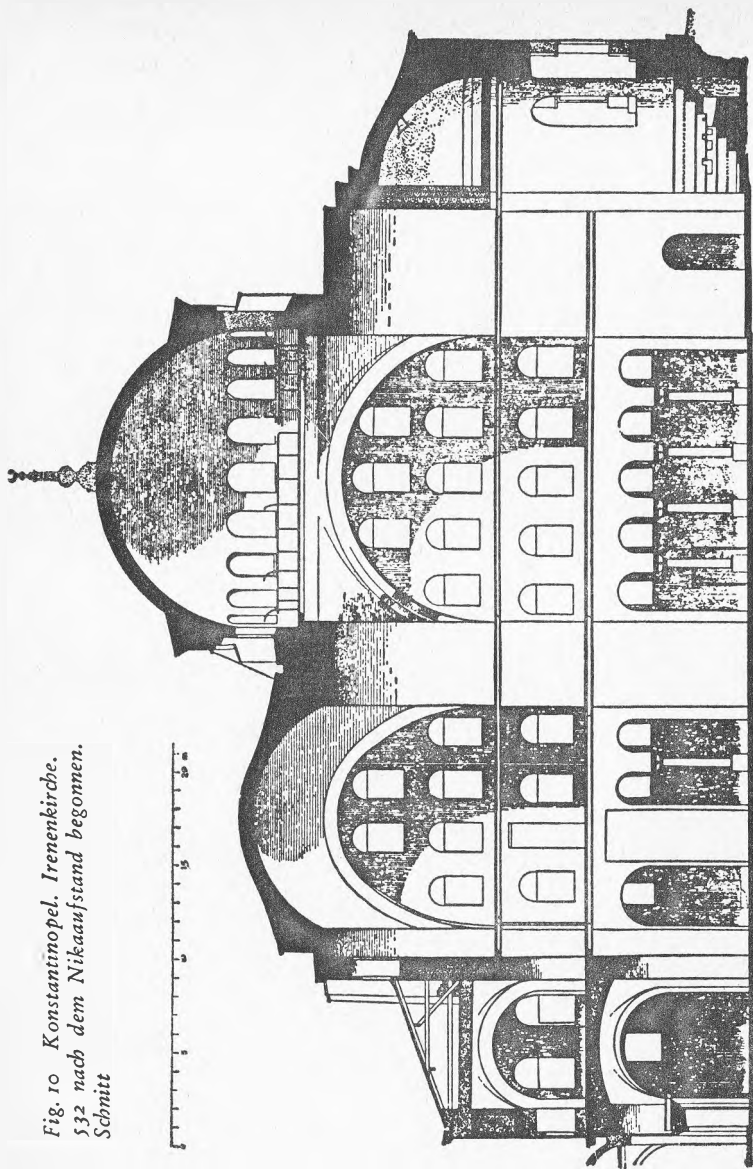
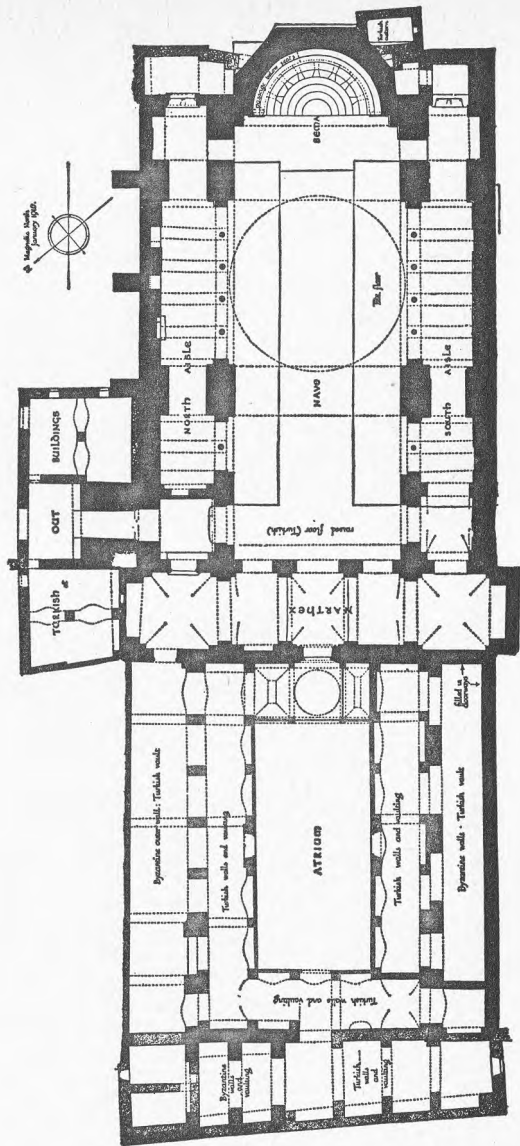


Fig. 11 Konstantinopel. Irenenkirche. Grundriß



kirche in Konstantinopel errichtet; sie dürfte zwischen 550 und 564 entstanden sein. Es fällt auf, daß hier die Gleichgewichtstendenzen durch die Tiefenerstreckung der Hauptachse, die um eine Kuppel vermehrt wurde, aufgehoben wurden (Fig. 8 und 9). Näher der Apostelkirche in Konstantinopel steht die Markuskirche in Venedig. Es scheint, daß auch illusionistische Auflösungstendenzen, wie etwa in den unten durchbrochenen Hauptpfeilern, auf denen die Kuppeln ruhen, in Venedig von der Apostelkirche in Konstantinopel übernommen wurden, während in der Johanneskirche die Kuppeln auf schweren, massiven Pfeilern ruhen.

Eine weitere, längsgerichtete Aneinanderreihung von Kuppeln, die wahrscheinlich auf die justinianische Architektur zurückgeht, finden wir in dem Zweikuppelbau der Georgskirche in Sardes (Kleinasien) und in dem Dreikuppelbau der Medresse (islamische Hochschule) von Halabiyah bei Aleppo, die aus einer kirchlichen Anlage in eine Medresse verwandelt wurde.

Eine zweite Schicht von Denkmälern bilden die Kuppelbasiliken. Wir besitzen hier eine Reihe von Anlagen, die schrittweise die Entwicklung verfolgen lassen.

Eine frühe Form einer Kuppelbasilika finden wir in der Irenenkirche in Konstantinopel (532); ob jedoch das heutige Aussehen dem Ursprungsbau oder dem Umbau aus dem Jahre 564 entspricht, ist schwer zu entscheiden. Ein Vergleich mit der Kuppelbasilika in Philippi, die vor kurzem gründlich untersucht und rekonstruiert wurde (P. Lemerle), würde jedenfalls dafür sprechen, daß die ursprüngliche Form der Irenenkirche aus der justinianischen Zeit stammt (Fig. 10 und 11).

Beide Bauten bestehen aus einer Verbindung von zwei überwölbten Räumen in der Tiefenachse: Der westliche Raum ist mit einer Kalotte überwölbt, der zweite mit einer Kuppel versehen. Also auch hier dasselbe Problem wie in der ganzen frühbyzantinischen Architektur: Verbindung von zentralem Kuppelraum und basilikaler Tiefentendenz. Die Verschiedenheit der Lösung beweist, wie schwer man mit diesem Problem gerungen hat. In der Irenenkirche ist die Tiefentendenz zugunsten der Zentralbauidee zurückgetreten. Der Kalottenraum ist im Vergleich von geringer Länge (kürzer als der Kuppelraum), die Hauptkuppel ist von dem Altarraum durch eine Breittonne getrennt. Im Kalottenraum fehlt außerdem der Umgang.

Dagegen macht die Anlage in Philippi den Eindruck, als ob Basilika und Zentralkuppelraum sich scharf gegenüberstehen würden. Durch die Doppelarkaden des westlichen Kalottenraumes wird die Tiefenrichtung hervorgehoben, und man hat den Eindruck, sich in einer Basilika zu befinden, bis man plötzlich in den Kuppelraum tritt, der sich frei nach den Seiten öffnet und richtige Kreuzarme aufweist. Zwischen Kuppel und Apsis schiebt sich kein Tonnengewölbe mehr ein, so daß der Kuppelraum gleichzeitig den Altarraum bildet. Diese Unausgeglichenheit zwischen basilikaler Tiefenrichtung und zentraler Kuppel wird dann in den späteren justinianischen Kuppelbasiliken ausgeglichen. In der Marienkirche in Ephesos oder der Kuppelbasilika in Kasr ibn Wardan bildet die Kuppel die Mitte zwischen zwei breiten Tonnengewölben.

Die Marienkirche in Ephesos, die aus der spätjustinianischen Epoche stammen dürfte, bildet eine ideale Lösung einer Kuppelbasilika mit der dominierenden mittleren Kuppel und sich leise abzeichnenden Tendenzen einer Kreuzkuppelkirche, die bereits in das nachjustinianische Zeitalter weisen.

Das Verhältnis der frühjustinianischen zur ravennatischen Architektur

Die frühbyzantinische Architektur schließt sich an die ältere Phase der mittelmömischen und spätrömischen Architektur an. Wenn man jedoch gleichzeitige Werke der weströmischen Architektur zum Vergleich heranzieht, dann treten Unterschiede in Erscheinung.

San Vitale in Ravenna (522–532 unter Bischof Ecclesius errichtet, höchstwahrscheinlich nach der Reise des Bischofs nach Konstantinopel 524–526) und Sergius und Bacchus in Konstantinopel (errichtet nicht vor dem Regierungsantritt Justinians und Theodoras) sind trotz der Ähnlichkeit in der Grundgestaltung — beide sind zentrale Anlagen mit Umgang und Nischenkranz — stilistisch verschieden. Sowohl die Außengestaltung als auch die Raumdisposition beider Bauten weisen tiefe Unterschiede auf.

Einem in sich geschlossenen Baublock mit einer flachen Kuppel und niedrigem Tambour in Konstantinopel steht ein leichter, oktogonal gegliederter Bau mit hohem Tambour und einem die Kuppel bedeckenden Zeltdach in Ravenna entgegen, ein Bau also, der aufstrebende vertikale Tendenzen verrät. Dem Kubisch-Blockmäßigen,

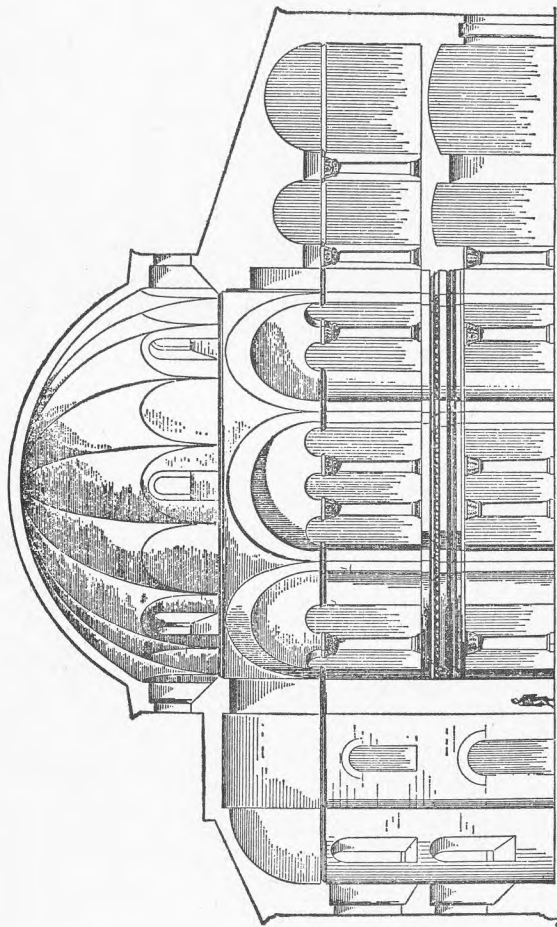
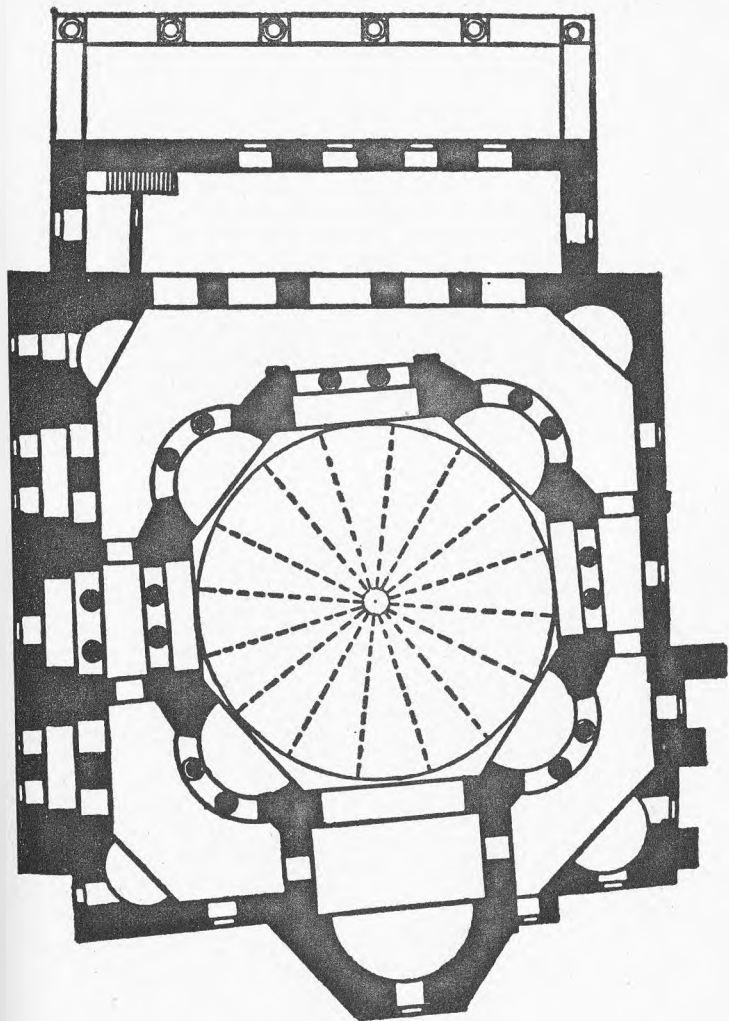


Fig. 12 Konstantinopel. Sergius- und Bacchuskirche. Grundstein 527. Schnitt

Fig. 13 Konstantinopel. Sergius- und Bacchuskirche. Grundriß



das in der Sergius- und Bacchuskirche an die Sophienkirche erinnert, steht in San Vitale eine Auflösung der Mauerkompaktheit durch flache Lisenen und aus der Mauermasse herausgeschnittene Fensteröffnungen gegenüber.

Ähnliche Unterschiede beherrschen die Raumgestaltung. Eine schwere Melonenkuppel, die ihre Vorbilder in den römischen Kuppeln der vorhadrianischen und hadrianischen Zeit (Horti Salustiani, Tivoli Hadriansvilla, Piazza d'Oro, Serapeum) besitzt, lastet in der Sergius-Bacchus-Kirche ohne Tambour über dem Raum. Schwere, massive Pfeiler und breite Nischenwölbungen bilden die Stützen der Kuppel. Die Hauptnische ist verhältnismäßig flach und betont die schwere substantiale Raumwirkung (Fig. 12 und 13).

Für die schwere, lastende Wirkung des Inneren ist ferner ein stark betonter horizontaler Architrav entscheidend, der um den ganzen Bau herumläuft und auf verhältnismäßig niedrigen Säulen ruht. Durch das reichverkröpfte Gebälk dieses Architravs wird der Bau horizontal wirksam gegliedert, so daß alle aufstrebenden Vertikalachsen unterdrückt werden. In diesem horizontalen Gebälk spiegeln sich die letzten ausklingenden Tendenzen der hellenistischen Architektur in Konstantinopel. In allen anderen späteren justinianischen Anlagen werden sie durch Bogenstellungen und Arkaden überwunden (Abb. 3 und 4).

Grundverschieden ist der Raumeindruck von San Vitale. Ein hoher Tambour, schmale Nischen, gegen das Innere zu sich verschmälernde Hauptpfeiler, schlanke Säulen und Bogenstellungen in den Nischen und das Fehlen eines horizontal gliedernden Gebälkes, zuletzt die Tiefe des Altarraumes und Verwendung von sieben statt von vier Nischen und ein breiterer Umgang rufen einen ganz verschiedenen Raumeindruck hervor. Die auflösenden Vertikaltendenzen, die weitgehende Aufhebung der Mauersubstanz durch den ununterbrochenen Nischenkranz, die Steigerung der optischen Licht- und Schattenwirkung durch die Tiefe des Umgangs beweisen, daß in der ravenatischen Architektur die spätantiken Entstofflichungstendenzen einen höheren Grad der Vollkommenheit erreicht haben als in der frühjustinianischen Architektur.

Bezeichnend für das Verhältnis der frühbyzantinischen zur ravenatischen Architektur ist die Tatsache, daß die Umgänge von San Vitale erst durch die Byzantiner nach der Eroberung Ravennas gewölbt wurden. Es ist anzunehmen, daß auch die Strebebogen aus

dieser Zeit stammen. Dieser Stilunterschied bestätigt vollends die Tatsache der früheren, von Konstantinopel unabhängigen Entstehungszeit von San Vitale (vgl. Ullstein Kunstgeschichte, Band VII, Abb. 25, 27 und 28).

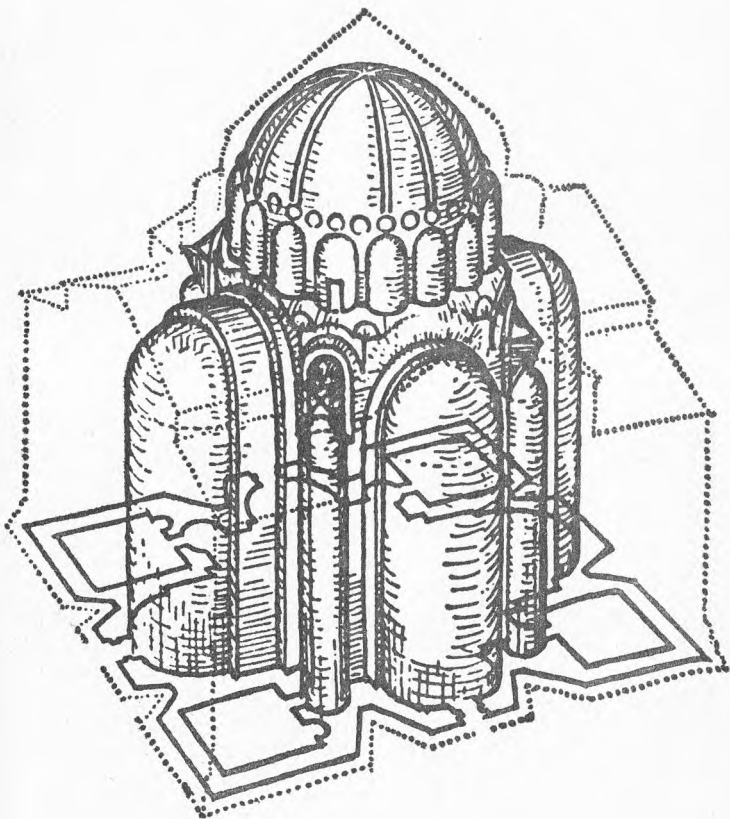


Fig. 14 Wagharschapat bei Etschmiadsin (Armenien). Hripsimekirche, 618. System

Die wichtigste orientalische Provinz neben Kleinasien, Syrien und Palästina, die mit der Kunst der byzantinischen Metropole im Zusammenhang steht, ist wohl Armenien.

Zweifelsohne nimmt Armenien nicht nur kirchengeschichtlich, sondern auch kunstgeschichtlich eine Sonderstellung gegenüber den anderen Ostprovinzen ein: es kreuzen sich hier mehrere Einflüsse, auf die man bereits hingewiesen hat, und zwar palästinische, syrische und byzantinische. Es ist nur die Frage, welches Gebiet die Grundlagen der Kunstentwicklung Armeniens gebildet hat.

Die früharmenische Architektur, die erst im 6. bis 7. Jh. in Erscheinung tritt, weist in ihren Anfängen einen auffallenden Reichtum an architektonischen Formen auf.

Man begegnet hier gewölbten, einschiffigen Basiliken (Burgkirche in Ani, 622) oder dreischiffigen (Ereruk 6. Jh., Eghiward 7. Jh.), die sich sichtlich in ihrer strengen tektonischen Gliederung an Syrien anlehnen.

Dreipaßartige Kuppelkirchen treten in Dvin (606–611), in der Kathedrale in Thalin (7. Jh.) auf; diese Bauform verbindet sie mit ähnlichen Anlagen anderer Gebiete (wie z. B. dem roten oder weißen Kloster in Ägypten, der Kirche des Theodosiosklosters bei Jerusalem, wo allerdings der Trikonchos in reinerer Form in Erscheinung tritt). Weite Verbreitung fanden längsgerichtete Kreuzkuppelkirchen (Mren, 638–640, und Bagawan).

Einen besonderen Reichtum an Lösungen weisen die Zentralbauten auf. Man findet hier eine ganze Reihe von dreipaß- (Alaman, 637, Thalin, 7. Jh.) oder vierpaßartigen Anlagen (Etschmiadsin, Kathedrale, Umbau 611–628, Bagaran, 624–631, Mastara, Mitte 7. Jh., Agrak, Mitte 7. Jh.) vor.

Die vierpaßartigen Anlagen sind entweder mit einer auf vier freien Stützen ruhenden Kuppel (Etschmiadsin nach dem Umbau, Bagaran) oder ohne Freistützen (Mastara, Agrak) überwölbt. Eine besondere Vielfältigkeit an Lösungen besitzen Zentralanlagen mit

Farbtafel II Konstantinopel. Kachrije-Djami (Chorakirche). Wandmosaik im Exonarthex. Flucht nach Ägypten. Zwischen 1310 und 1320. Vgl. Abb. 17

Nischenkranz, wo kleinere und größere Nischen alternieren und runde oder quadratische Eckräume aus der Mauermaße ausgespart werden. Der mittlere Raum wird von einer Kuppel überwölbt (Hripsimekirche in Wagharschat bei Etschmiadsin, 618, Fig. 14; Avan, 557–574; Mzchet, 619–639).

Ferner gibt es eine Reihe von reinen Rundbauten, die allerdings später entstanden sind (Irind, Achtpaß 7. Jh. [?]; Gregorkirche in Ani, Mitte 10. Jh.) und Rundbauten mit eingestelltem Vierpaß in ein Rund mit Umgang (Palastkirche in Zwartnotz, 641–661).

Manche Forscher wurden durch den Reichtum der hier vorherrschenden Bauformen bewogen, in ihnen eine Schöpfung armenischer Architektur zu erblicken (Strzygowski). Aber ein vergleichender Blick auf ähnliche Lösungen der mittelmeerländischen Architektur und eine historische Auseinandersetzung mit diesen Problemen gelangt zu anderen Resultaten.

Die Bevorzugung der Kuppelwölbung mit Pendentifs auf freien Stützen ist nichts Neues, und sie wurde auf dem Weg über Byzanz nach Armenien eingeführt. Dasselbe gilt von der Kreuzkuppelkirche. Drei- und vierpaßartige Anlagen, Rundbauten mit Nischenkranz, mit oder ohne Umgang, sind im ganzen Mittelmeergebiet lange vor der Entstehung der armenischen Architektur ausgebreitet gewesen.

Aber auch die reiche Nischenauflösung des Innenraumes und die Aussparung von runden oder quadratischen Eckräumen aus der Mauermaße ist keine armenische Erfindung. Man findet eine ganze Reihe von antik-römischen Anlagen, die sich in Zeichnungen Montanos, Bramantinos und anderer Renaissancearchitekten erhalten haben, die den armenischen Anlagen auffallend ähnlich sind. Aber der Beweis kann noch enger geführt werden. Wir besitzen auch eine Reihe von Bauten in Griechenland und Byzanz, die diese Formen aufweisen. Die Kirchenanlage des hl. Demetrios in Euböa, Porta Panagia in Trikalla, die sog. Mugliotissa in Konstantinopel, die Panagia Kamariotissa auf der Insel Chalke und eine Reihe anderer Bauten beweisen, daß diese reichhaltigen Bauformen in verschiedenen Bauperioden auftreten und auf ein gemeinsames antikes und spätantikes Erbe hinweisen.

Auch Armenien kann nicht aus diesem gemeinsamen mittelmeerländisch-antiken Erbe ausgeschieden werden. Es spricht vieles dafür, daß Byzanz dieses Erbe auf dem Gebiet der Baukunst ihm übermittelt hat. Das frühe Auftreten dieser Bauformen in Konstantino-

pel (Martyrium der Euphemia aus dem 5. Jh.), griechische Inschriften und Adlerkapitelle in der Gregorkirche in Zwartnotz, sowie der Umstand, daß der Erbauer der Kirche, Katholikos Nerses III., in Griechenland erzogen wurde, Sprache und Literatur bei den Byzantinern studiert hat, bekräftigen die engen Beziehungen Armeniens zu Byzanz.

Frühbyzantinische Mosaikmalerei und Anfänge der Ikonenmalerei

Im Gegensatz zur Architektur hat sich aus der justinianischen Periode an monumentalen Wandmalereien in Konstantinopel und in den östlichen Provinzen so wenig erhalten, daß man kaum ein geschlossenes Bild davon erhalten kann.

Der große Mosaikzyklus in der Apostelkirche in Konstantinopel hat sich nicht erhalten. Wir kennen ihn nur aus Beschreibungen des Konstantinos Rodios aus dem Anfang des 10. Jh. und des Nikolaus Mesarites aus den Jahren 1199—1203. Auf Grund dieser Beschreibungen ist eine Scheidung zwischen den justinianischen Mosaiken des 6. Jh. und denjenigen des 11. und 12. Jh., die bereits mehrmals versucht wurde, äußerst schwierig.

Als justinianisch kann der episch-erzählende Stil bezeichnet werden, der in den Beschreibungen hervorgehoben wird. Es sind Szenen aus dem Leben Christi und der Apostel (Szenen vor der Passion, Passionsszenen, Szenen nach der Auferstehung und die Schilderungen aus dem Leben der Apostel), die in zyklisch-historischer Abfolge dargestellt wurden.

Hier tritt der justinianische Stil in Erscheinung, der eine Fortsetzung des historisch-erzählenden Stils bildet, der, von der konstantinischen Zeit angefangen, die Wände der altchristlichen Basiliken geschmückt hat. Man findet diesen Stil auch in den Beschreibungen der Sergiusbasilika von Gaza bei Chorikios. Es setzt sich hier die altchristliche Tradition fort, die sich auf dem Weg über die konstantinischen Stiftungen in Konstantinopel und Palästina in allen östlichen Provinzen ausbreitet. In dieser Hinsicht weist die Malerei eine Parallelerscheinung zur konstantinischen Architektur auf. Sie bildet mit der Architektur gemeinsam die universale Grundlage der ganzen Kunst im Mittelmeerkreis und darüber hinaus in allen sich an diese Kunstkumene anschließenden Ländern.

Diese Tatsache ist insoweit von einer großen Bedeutung, als sie in der Übereinstimmung der Kompositionen und der Themen der Malwerke aller dieser weitauseinanderliegenden Länder und Gebiete ihre Bestätigung findet. Man kann hier nochmals darauf hinweisen, welche entscheidende Bedeutung für die Geschichte der Kunst der östlichen und westlichen Mittelmeergebiete die konstantinische und nachkonstantinische Kunst besessen hat. Sie war das große universale Bindeglied, das weit über die altchristliche Zeit hinaus bis tief ins Mittelalter nachwirkte.

Es ist nur zu bedauern, daß dieses bedeutsame Denkmal der Malerei in der Apostelkirche sich nicht erhalten hat und man sich somit keine richtige Vorstellung von den künstlerischen Qualitäten der monumentalen Malerei der justinianischen Epoche in Konstantinopel machen kann. Wir besitzen in den alten Beschreibungen eben nur Hinweise auf Themen und Inhalte der Darstellungen.

Die Werke, die sich im Ostreich aus dieser Zeit erhalten haben, sind wiederum zu unbedeutend oder weitgehend umgearbeitet worden, so daß auch hier keine Möglichkeit besteht, ein volles Bild von der Malerei dieser Epoche zu erhalten.

Nur wenige Mosaiken aus der Demetriusbasilika in Saloniki haben den Brand im Jahre 1918 überstanden. Es sind einige Mosaikmalereien an den Nebenschiffswänden mit Darstellungen der thronenden Maria zwischen Engeln, des hl. Demetrius oder der Madonna als Orantin. Diese Mosaiken dürften aus dem 6. Jh. stammen und zeigen eine gewisse stilistische Ähnlichkeit mit den Mosaiken von Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna. Was sie jedoch von den ravennatischen Darstellungen unterscheidet, ist die thematisch unzusammenhängende Darstellungsart, die gemeinsam mit kleineren Stifterfiguren darauf schließen läßt, daß wir es hier mit ex-voto-Darstellungen zu tun haben. Was die Qualität anbelangt, so verraten sie eher ein provinzielles Gepräge.

Eine bessere Qualität besitzen die größeren Mosaikdarstellungen an den Eingangspfeilern der Basilika. Dargestellt sind einzelne ganzfigurige Heilige, wie der hl. Sergius, ferner der hl. Demetrius mit zwei Kindern und die schönste Darstellung, der hl. Demetrius zwischen einem Bischof und Stadtpräfekten. Wenn auch diese Darstellungen nach einem Brande im 7. Jh. entstanden sind, repräsentieren sie den strengen ikonenhaften Stil. Ganz unbeweglich, fast starr in frontaler Isolierung stehen die Figuren vor dem Beschauer.

Vergleicht man sie mit dem Justinianbildnis in Ravenna, so merkt man die fortgeschrittene Bewegungslosigkeit bei gleichzeitiger geistiger Konzentrierung. Jede Bewegung würde nur von dem pneumatischen Erfülltsein der Figuren ablenken. Auch in den Bewegungen tritt uns eine Gebundenheit entgegen. Die Gewänder sind reich mit Gold- und Silberfäden durchwirkt, aber flach gehalten. Beim Bischof tritt bereits eine in parallelen Linien gemalte stilisierte Abstraktion der Gewandung auf (Abb. 6).

Eine größere Komposition der Verklärung Christi hat sich im Katherinenkloster auf dem Berg Sinai erhalten. In der Apsis ist Christus in einer blauen Mandorla, zu seinen Füßen sind drei stürzende Apostel, rechts und links Moses und Elias dargestellt. Die Figuren heben sich von einem silbernen Hintergrund ab und werden von einer Bordüre mit Heiligenmedaillons, die an Ravenna erinnern, eingerahmt. Im Triumphbogen kommt Moses zweimal vor: einmal vor dem brennenden Dornbusch, das zweite Mal vor dem heiligen Berg, die Gesetzestafeln haltend. Eine Inschrift nennt einen Abt Longin und Presbyter Theodor als Stifter der Mosaiken. Die Entstehungszeit ist allein aus den Namen nicht zu ermitteln.

Es bestehen jedoch stilistische Bedenken gegen die Ansetzung der Mosaiken in die spätjustinianische Epoche (565). Die Figuren erinnern in ihrer heftigen Bewegung, ihren abgerundeten Körperformen, der weichen Modellierung der Gewandung, ferner in ihren derben Händen und hölzernen Füßen nicht annähernd an Werke des 6. Jh., z. B. in Ravenna. Auch der bärtige, morose Kopf Christi hat keine Stilparallelen im 6. Jahrhundert. Es ist daher anzunehmen, daß die mittlere Darstellung der Verklärung ganz umgearbeitet oder überhaupt später entstanden ist.

Auf die frühbyzantinische Zeit gehen auch die Anfänge der Ikonenmalerei zurück.

Das ist jedoch nicht so zu verstehen, daß der Stil der Ikonen in der frühbyzantinischen Zeit plötzlich und unvermittelt entstanden ist. Vielmehr hat sich das »Ikonenhafte« bereits in der spätantiken Kunst vorbereitet und hängt mit den allgemeinen Tendenzen zur Hieratisierung, Entsinnlichung und pneumatischer Erfüllung der dargestellten menschlichen Gesichter zusammen.

Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß das spätantike Porträt diese neuen Tendenzen vorbereitet hat. Man kann es sowohl an römischen Porträts (Museo Civico in Brescia) als auch an einer

Reihe von sog. Mumienporträts aus dem 2. bis 4. Jh. n. Chr., die in El-Fajum in Ägypten gefunden wurden, beobachten.

Die Porträts von El-Fajum weisen eine fortschreitende Zurückdrängung der impressionistisch individualisierenden, auf pompejanische Grundlagen zurückgehenden Malerei auf. Die freie Bewegung wird immer stärker durch eine unbewegliche frontale Haltung ersetzt, die plastische Wirkung wird in eine flächige umgesetzt, die Linie ersetzt die Farbe, große offene, auf den Beschauer geradeaus gerichtete Augen verraten ein geistig-pneumatisches Erfülltsein, das sich auf den Beschauer überträgt (Abb. 10).

Hier liegen Ansatzpunkte zur Entstehung einer Ikonenmalerei im Ostreich. Das Porträt wird auf die Darstellung heiliger Personen und Märtyrer übertragen, verliert immer mehr an rein individuell-porträtmäßigen Zügen und projiziert diese in ein idealtypisiertes Heiligenbild.

Auch die technische Ausführung der frühen Ikonenmalerei hängt mit ihrer Deckfarbenmalerei mit der Enkaustik der spätantiken Porträts in El-Fajum zusammen.

Aus der frühen Zeit haben sich nur wenige Denkmäler der Ikonenmalerei erhalten. Sie befanden sich ursprünglich im Katharinenkloster am Sinai und wurden später nach Kiev übergeführt.

Eine relativ gut erhaltene Ikone dieser Kiever Sammlung (heute in Moskau), welche die hl. Sergius und Bacchus darstellt, kann trotz späterer Übermalungen den Stil einer Ikone aus dem 7. Jh. am besten veranschaulichen.

Streng frontal, bewegungslos sind die beiden Heiligen in Büstenform dargestellt worden. Ihre ganze Wirkung konzentriert sich auf die Köpfe. Es ist etwas Erstarrt-Maskenhaftes, das diesen Köpfen innewohnt, und das Individuelle ist weitgehendst zurückgedrängt, so daß sich beide Köpfe beinahe angleichen. Ein antikes Schönheitsideal schimmert wie von ferne durch. Die plastische Durchbildung ist durch Fläche und Linie ersetzt (Gewand, Haare). Im Gegensatz zur unbeweglichen Erstarrung organischer Körperformen stehen die großen, pneumatisch erfüllten Augen. Der Ikonenstil sagt sich hier bereits voll an (Abb. 12).

DIE MITTELBYZANTINISCHE KUNST

Allgemeine Voraussetzungen

Die mittelbyzantinische Periode bildet einen mächtigen politischen Aufschwung des byzantinischen Reiches nach der schweren Krise des Ikonoklastenstreites.

Stark profilierte Kaiserpersönlichkeiten der Makedonischen Dynastie, wie Basileios I. (867–886), Leon VI. (886–912), Konstantin VII. (913–959), Porphyrogennetos und Basileios II., haben neue Grundlagen für die Erhaltung und Erweiterung des byzantinischen Staates geschaffen.

Nicht nur der Vorstoß der arabischen Welt in den orientalischen Provinzen wird aufgehalten, sondern die Balkanländer müssen nach Unterwerfung Bulgariens die Oberhoheit von Byzanz anerkennen.

Aber nicht nur politisch bedeutet diese Periode eine Stärkung des Reiches, sondern es macht sich auch ein bedeutender geistig-religiöser Aufschwung bemerkbar. Die Folge dieses Aufschwunges und der wiedererneuerten universalen Ansprüche der Ostkirche unter dem Patriarchen Photios ist der Bruch mit der römischen Kirche.

Kompensiert wird dieser Bruch durch eine äußerst geschickte Gewinnung der slawischen Völker für die östliche Kirche und Liturgie durch die Einführung der kirchenslawischen Sprache. Auf dem Weg über die orthodoxe Kirche werden Riesengebiete für die Ausbreitung der byzantinischen Kultur, also der ganze Balkan und Rußland, gewonnen. Der kirchliche und kulturelle Universalismus von Byzanz wendet sich nun dem Osten zu. Auch im Innern des Reiches ist eine geistige und kulturelle Erneuerung feststellbar.

Die Größe des Begründers des sich erneuernden Reiches, Basileios' I., besteht darin, daß er die römische Reichstradition und Gesetzgebung mit der Erneuerung der griechischen Kultur zu verbinden sucht und so neue Grundlagen schafft, die bis zum Untergang des Reiches standgehalten haben (Ostrogorsky).

Der feinsinnige und kunstliebende Konstantin Porphyrogennetos bildet den Mittelpunkt von wissenschaftlich-humanistischen Studien, und man geht nicht zu weit, wenn man die sog. »Renaissanceerscheinungen« in der bildenden Kunst mit seinem Wirken in Zusammenhang bringt.

Den Höhepunkt erreicht dieser politische und kulturelle Aufschwung von Byzanz unter Basileios II. (976—1025).

Die Bestrebungen zur Erhaltung der neu wiedergewonnenen Stellung von Byzanz werden auch in der Komnenenzeit (1081—1185) fortgesetzt. Dazu kommt noch ein neuer Kontakt mit dem Abendland, der durch die Kreuzfahrer eingeleitet wurde. Auch in dieser Periode treten bedeutende Kaiser auf, z. B. Alexios I. und Manuel I. Die Tradition des byzantinischen Humanismus wird von der Tochter Alexius' I., Anna Komnena, fortgesetzt. Nichtsdestoweniger zeigen sich bereits im politisch-gesellschaftlichen Leben Risse, die auf einen nahenden Zusammenbruch hindeuten, der auch tatsächlich durch die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer erfolgt.

Entstehung und Bedeutung der Kreuzkuppelkirche

Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche geht auf den Beginn der justinianischen Architektur zurück. Die Kuppelbasiliken in Philippi, die Irenenkirche in Konstantinopel und die Marienkirche in Ephesos bilden direkte Vorstufen der Kreuzkuppelkirche, die sich zum herrschenden Bautypus der mittelbyzantinischen Architektur ausgebildet hat.

Wie in der justinianischen Architektur im allgemeinen, so hat es sich auch in der Kuppelbasilika um die Verbindung einer basilikalen Anlage mit einer zentralen Kuppelanlage gehandelt.

Wir haben es mit dreischiffigen, längsgerichteten Anlagen zu tun, auf die im Hauptschiff eine Kuppel aufgestülpt worden ist. Also im Grunde genommen ein Versuch der Verschmelzung beider Baugestaltungsformen. Daß diese Verquickung der grundverschiedenen Bauideen mit Ausnahme der Sophienkirche keine endgültige Lösung gefunden hat, beweisen die verschiedenen Lösungen desselben Problems in den Anlagen der Irenenkirche in Konstantinopel, in Philippi und in der Marienkirche in Ephesos.

Demgegenüber vollzieht sich in einer Reihe von Übergangsbauten, und zwar in der Sophienkirche in Saloniki (errichtet in der nachjustinianischen Periode), in der Koimesiskirche in Nikäa (7.—8. Jahrhundert) und in der Kalender-Djami in Konstantinopel, die mit der Kirche des Akataleptosklosters heute identifiziert wird (850 da-

tiert), eine Wandlung, die auf eine strengere Zentralisierung der Kuppelbasilika hinzielt und somit die Kreuzkuppelkirche der mittelbyzantinischen Zeit vorbereitet.

Diese Wandlung äußert sich darin, daß der zentrale Kuppelteil eine beherrschende Rolle im Bauorganismus zu spielen beginnt. In allen drei erwähnten Anlagen sind die basilikalischen, längsgerichteten Tendenzen weitgehendst zurückgegangen: der eigentliche Gemeinderaum besteht nunmehr aus dem Kuppelraum und den über das Kreuz verlängerten (tieferen und seichteren) Tonnengewölben und massiven oder durchbrochenen Pfeilern, auf denen die Hauptkuppel ruht. Also bereits im Kuppelraum sind die basilikalischen Tiefentendenzen, wie sie etwa in den justinianischen Kuppelbasilikeln vorgeherrscht haben, weitgehendst durch den Zentralkuppelraum ausgeschaltet.

Ebenso grundsätzlich anders ist das Verhältnis der Umgänge zum zentralen Kuppelraum. Entscheidend ist, daß die basilikalischen Nebenschiffe sich in Umgänge verwandelt haben, die sowohl mit der breiten Vorhalle als auch mit den östlichen Eckräumen und dem Altarraum verbunden werden. Es entsteht also ein Kranz von Umgängen um die zentrale Kuppel, wodurch der Bau einen dem Quadrat angenäherten Grundriß erhält.

Besonders klar treten diese neuen Tendenzen in der Sophienkirche in Saloniki und der Koimesiskirche in Nikäa zutage. Der einzige Überrest der basilikalischen Anlage, die Säulen und Arkadenstellungen, befinden sich nun im Gegensatz etwa zur Irenenkirche in Konstantinopel am Ende der südlichen und nördlichen Tonnengewölbe, so daß sie ihre entscheidende Tiefenrichtung, oder noch klarer ausgedrückt, Tiefenrhythmisierung als Hauptbestandteil einer Basilika verlieren. Zu voller, ungestörter Wirkung dagegen gelangt der Kuppelraum mit seinen über Kreuz geführten Tonnengewölben (Fig. 15).

Wie klar diese zentrale Raumpartie nun mit einem Kuppelorganismus zusammenhängt, beweisen die Stützen. Sie werden nicht mehr verdeckt, sondern offengelassen, so daß ihre stützende Funktion sehr stark in Erscheinung tritt (z. B. in Saloniki, wo man diese Stützen mit Recht als Elefantenfüße bezeichnet hat). Im Gegensatz zu dem hochentwickelten Verstrebungssystem der justinianischen Architektur ist es bezeichnend, daß die Last der Kuppel nun auf ihren eigenen, im Innern sichtbaren Stützen ruht, mögen sie wie in Nikäa massiv oder wie in der Kalender-Djami in Konstantinopel

durchbrochen sein. Wir haben es hier daher mit einer vollkommenen Loslösung des Kuppelraumes als selbständigen Bauorganismus von einer basilikalischen Bauform zu tun.

Man hat den Eindruck, daß in diesen Bauten der streng zentrale Baugedanke über den basilikalischen den Sieg davongetragen und gleichzeitig zu einer Entfremdung von der westlichen Architektur geführt hat. War die ganze justinianische Reichsarchitektur ein Kompromiß zwischen Ost und West, so scheint es, daß der Westen mit seinen längsgerichteten Tiefentendenzen in diesen Übergangsbauten zurückgedrängt worden ist. Es bildet sich eine Raumeschlossenheit aus, die alle rhythmischen Tiefentendenzen und jede Bewegung im Raume weitgehendst unterdrückt.

Als Erbe der justinianischen Periode kann jedoch sowohl die Erhebung des Raumes zum wichtigsten Element der Architektur als auch die farbig-koloristische und optische Auflösung dieses Raumes bezeichnet werden. In der Ausschmückung der Kalender-Djami, soweit sie sich noch erhalten hat, kann man die Verkleidung der

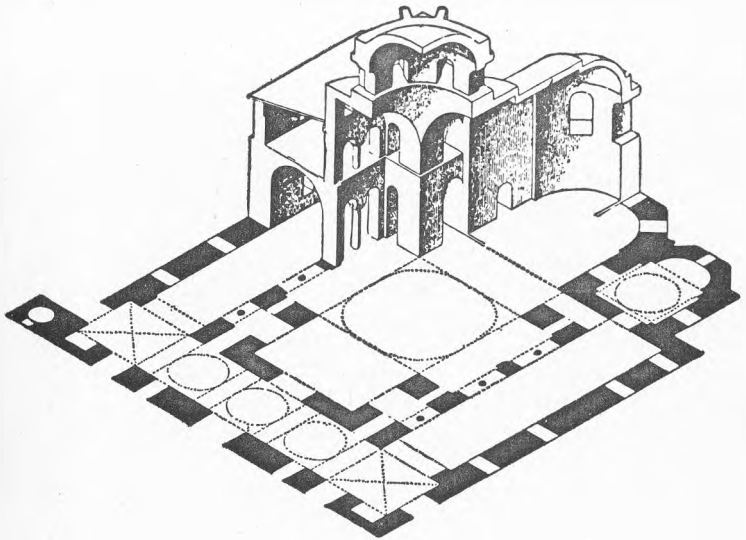


Fig. 15 Saloniki. Sophienkirche. Nachjustinianisch. Grundriß und System

Mauern mit farbigen Marmor- und Porphyrlplatten und eine ähnliche Feldereinteilung wie in der Sophienkirche in Konstantinopel beobachten. Die Gewölbe und die Kuppeln waren, wie man es noch in der Sophienkirche in Saloniki sieht, mit Mosaiken bedeckt. Die farbig-illusionistische Raumbehandlung hat sich in der Architektur der Übergangszeit und von hier aus in der mittel- und spätbyzantinischen Architektur fortgesetzt. Auch die kubisch-blockmäßige Außengestaltung der justinianischen Architektur setzt sich, wie man das aus allen drei Übergangsbauten ersieht, fort. Daß die aus diesen Übergangsbauten hervorgehende Kreuzkuppelbasilika in der hauptstädtischen Architektur und nicht in den byzantinischen Provinzen entstanden ist, beweist eine Reihe von kleinasiatischen Anlagen.

Die Kuppelbasilika in Meriamlik, die man in die Zeit Zenons (474–491) verlegte, die aber ihrer ganzen Formgestaltung nach eher im 6. als im 5. Jh. entstanden sein dürfte, schließt sich der Gruppe justinianischer Kuppelbasiliken (Irenenkirche, Philippi) an. Daß sie jedoch kaum als Vorbild derselben aufgefaßt werden darf, beweist die Folgerung, daß der quadratische Raum vor der Apsis mangels aller Schuttreste mit einem Zeltdach und nicht mit einer gewölbten Kuppel versehen war.

Eine weitere Bestätigung, daß die hauptstädtische Kuppelbasilika in Kleinasien ungewölbt und mit einem Zeltdach überdeckt gewesen ist, liefert die Anlage in Kodja Kalessi in Isaurien, wo nachweisbar die mittlere Partie mit einer Dachkonstruktion überdeckt gewesen ist. Die Anlage ist nicht datiert, dürfte aber in die Zeit der Entstehung der hauptstädtischen Kuppelbasilika fallen, demnach schwerlich vor dem 6. Jh. entstanden sein (Fig. 16).

Auch spätere Anlagen in Kleinasien zeigen eine retardierende Tendenz, wie z. B. die Klosteranlage in Dere Ashy in Lykien. Der Bau schließt sich, obwohl er im 8. Jh. entstanden sein dürfte, noch den kuppelbasikalischen Anlagen, etwa der Irenenkirche in Konstantinopel, an. Die Dreischiffigkeit ist noch gut erkennbar, und die Form der kreuzartigen Bildung der Tonnengewölbe tritt wie in der Irenenkirche erst über den südlichen und nördlichen Bogenstellungen zutage.

In allen erwähnten Anlagen sind Ansätze zur Ausbildung einer Kreuzkuppelkirche vorhanden, aber erst in der Zeit der makedonischen und komnenischen Dynastie tritt der klassische Typus einer byzantinischen Kreuzkuppelkirche auf.

Fig. 16

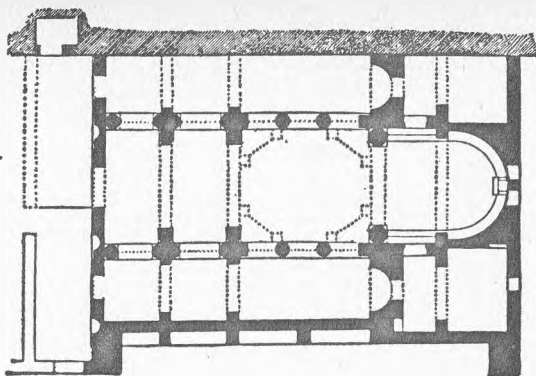
Kodja Kalessi

(Isaurien).

Basilika mit

Holzkuppel. 6. Jh.

Grundriß



Weder die Kirche der Theodosia (sog. Rosenmoschee) in Konstantinopel, aus dem 8.—9. Jh., noch die Anlage in Skripu aus der makedonischen Zeit, eine Stiftung des Protospathar Leo aus den Jahren 873/74, bilden ausgesprochene Kreuzkuppelkirchen.

Die Kirche der Theodosia — verstümmelt durch zahllose Umbauten aus byzantinischer und türkischer Zeit — dürfte in dem alten Kern mit sehr massiven Innenstützen und breiten Umgängen auf die kuppelbasilikalen Anlagen des 6. und 7. Jh. zurückgehen und muß als Prototyp der Kreuzkuppelkirche ausscheiden.

Dasselbe gilt für die Anlage in Skripu in Böotien. In Skripu und ähnlichen Anlagen auf dem Balkan, wie z. B. der Johanneskirche in Mesembria, haben wir es mit einer archaisierenden Tendenz, einer Verbindung von langgestreckten, tonnenüberwölbten Nebenschiffen und einer durch Tonnen angedeuteten Kreuzform mit einer Kuppel in der Vierung zu tun. Es ist eine gezwungene Verbindung von Basilika und kreuzkuppelartiger Bauform vorhanden, die auf eine provinzielle Lösung hinweist, die zwar auf die Balkanländer einen Einfluß ausübte, aber keinesfalls als Ausgangspunkt einer neuen Lösung der Kreuzkuppelkirche bezeichnet werden kann. Es ist z. B. besonders bezeichnend, wie die Kuppel hier nicht etwa auf selbständigen Stützen, sondern auf undifferenzierten Mauern ruht und daher in dieser Hinsicht keinen Fortschritt gegenüber der Kuppelbasilika bildet.

Wann jedoch die »klassische« Kreuzkuppelkirche in der Hauptstadt zum erstenmal in Erscheinung getreten ist, ist schwer zu sagen,

da eine der wichtigsten Bauanlagen der makedonischen Epoche, die sog. Nea Basileios' I. sich nur in Beschreibungen erhalten hat. Die Nea (Weihe 881), die wir aus den Beschreibungen des Zeremonienbuches des Konstantinos Porphyrogenetos kennen, dürfte aber eine fünfschiffige, nicht eine dreischiffige Anlage gewesen sein, so daß sie in dieser Hinsicht kein direktes Vorbild der dreischiffigen Kreuzkuppelkirchen bilden konnte. Aber die neuen konstruktiven und baukünstlerischen Probleme, die sich auf das neue Verhältnis der Kuppel zu den Stützen und eine neue Raumgestaltung bezogen haben, scheinen in der Nea tatsächlich den Typus der klassischen byzantinischen Kreuzkuppelkirche bestimmt zu haben. Aus der Beschreibung geht hervor, daß die Nea fünf Kuppeln und einen ziemlich freien Blick auf die Gewölbe ermöglichte, was allerdings dafür sprechen würde, daß hier bereits ausgebildete Ecklösungen und freie Stützen angewendet wurden.

Besser als aus den Beschreibungen kann man diese wichtigen Neuerungen an folgenden erhaltenen und bedeutenden Bauten Konstantinopels der makedonischen und komnenischen Periode beobachten: der Stiftung des Romanos Lekapenos, der Kirche des Myreleonklosters (sog. Bodrum-Djami, 920—944), dem Agios Theodoros (sog. Kilisse-Djami aus der zweiten Hälfte des 11. Jh.), der Kirche des Pantepoptu — des Allüberschaubaren Christus (Eski-Imaret-Djami), einer Stiftung der Anna Dukäna (1081—1118) und dem monumentalsten Bau aus der Zeit der Komnenen, dem Pantokratorkloster (Zeirek-Djami), einer Stiftung Johannes' II. Komnenos (1118—1143) und seiner Gemahlin Irene. Eine dreischiffige Anlage mit Umgang hat sich, neuen Forschungen zufolge, in der Nordkirche der Fenari-Issa-Djami, in der man eine Stiftung Konstantin Lips aus dem 10. Jh. erblickt, erhalten.

Am anschaulichsten spiegeln sich diese neuen Bauideen in der Kirche des Agios Theodoros und der Südkirche des Pantokratorklosters wider (Fig. 17).

Im Gegensatz zu den Übergangsbauten bemächtigt sich nun eine neue Raumgestaltung der Kreuzkuppelkirche. Die alte Tendenz, die konkrete geschlossene Raums substanz zu entstofflichen, tritt uns in diesen neuen Bauten entgegen. Sie äußert sich in neuen Verräumlichungstendenzen im Gegensatz zu den stark zentralisierten Anlagen der Übergangsbauten, etwa in der Sophienkirche in Saloniki.

Diese Neuerungen bestehen im folgenden: Ersetzung der schwe-

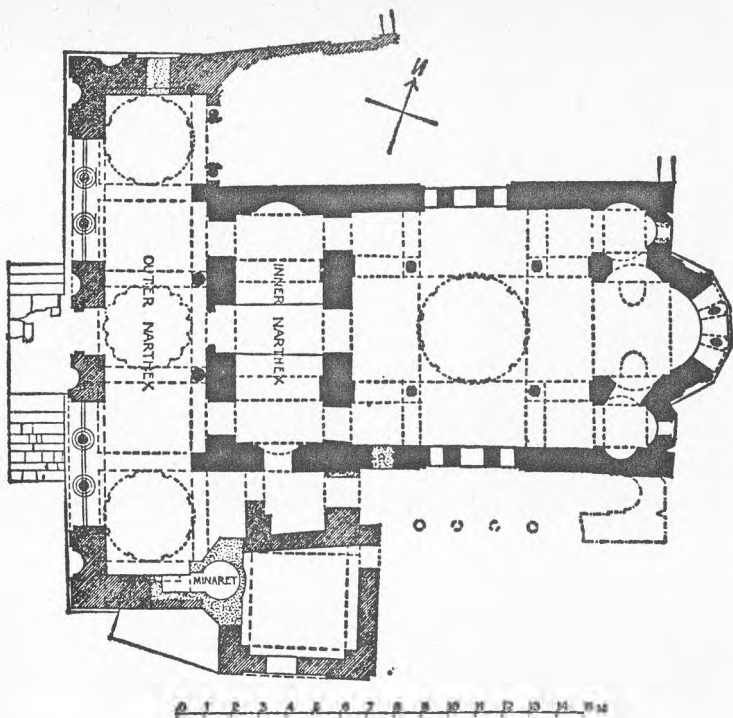


Fig. 17 Konstantinopel. Kilise-Djami (Agius Theodoros). Kernbau (schwarz) 10., Vorhalle (schraffiert) 13. Jh. Grundriß

ren, massigen, im Mauerverband verankerten Stützen durch dünne Pfeiler oder gar Säulen (Theodoroskirche, die ursprünglichen Säulen der Südkirche des Pantokratorklosters), Befreiung der Ecklösungen aus ihrer Gebundenheit mit der Mauer Masse. Die Ecklösungen werden durch Arkaden an allen drei Seiten durchbrochen und als Raumeinheit durch Kuppeln hervorgehoben, so daß die Trennung zwischen Umgängen und Hauptschiff, wie sie noch in der Sophienkirche in Saloniki besteht, aufgehoben wird. Zuletzt öffnen sich der Altarraum und die beiden Apsiden dem Gemeinderaum zu, so daß statt der Isolierung und Zentralisierung die Tiefentendenzen

stärker in Erscheinung treten. Damit wird die Längsrichtung der Anlage stärker hervorgehoben.

Wenn man alle diese einschneidenden Neuerungen zusammenfaßt, dann ergibt sich, daß die Kreuzform der Tonnengewölbe mit der Kuppel in der Mitte den ganzen Bauorganismus durchdringt: sowohl räumlich als konstruktiv. In den Übergangsbauten könnte man die Umgänge, die Apsiden und die Vorhalle entfernen, und der mittlere Kern mit der Kuppel würde unversehrt weiterbestehen. In dem neuen Typus greift nun ein Teil in den andern so stark ein, daß hier eine Entfernung eines Teiles ohne Einsturz des andern unmöglich wäre. Der Bau besteht nicht mehr aus einem Kern und einer Ummantelung des Kerns, sondern alles gehört zum Kern. Auch die Last der Kuppel ruht nun nicht mehr auf den massiven Innenstützen, sondern die Last verteilt sich auf die Ecklösungen und sogar auf die Außenwände. Man kehrt eigentlich zu dem frühbyzantinischen System der Verstreibungen zurück, obwohl man dieselben vor den Augen des Beschauers nicht verdeckt. Man erfindet eben ein neues Verhältnis von Last und Stütze, indem man bis zum äußersten die Stützen entlastet, d. h. dünne Pfeiler oder gar Säulen als Stützen der Kuppel einführt.

Die Folge dieses künstlichen Entlastungssystems ist eine weitgehendste Verräumlichung des ganzen Innenraumes. Von allen Seiten zu öffnet sich der Raum, weil keine schweren und massiven Stützen den Raumeindruck versperren. Auch der Tiefe nach wird der Raum übersichtlicher, indem er sich hintereinander staffelt. Trotz aller Zentralität kommen wieder Tiefenwirkungen des Raumes auf.

Und als letzte Neuerung kann die aufstrebende Tendenz der ganzen Anlage bezeichnet werden. Dazu trägt die Längsstreckung schmaler Arkaden mit hohen Bogenstellungen bei sowie die vertikalen Tendenzen der Säulen als Stützen der Kuppel, ein hoher Tambour und eine kleine, aber steil abschließende Kuppel. Die schwere massive Kuppel der Übergangsbauten wird aufgegeben, und an ihre Stelle tritt eine leichte, in die Höhe gezogene Kuppel von geringem Umfang. Der Bau wird nun nicht nur der Tiefe nach, sondern auch der Höhe nach akzentuiert.

Durch zwei charakteristische Stileigenschaften zeichnet sich die »klassische« byzantinische Kreuzkuppelbasilika aus: durch eine neue Verräumlichung, das heißt, daß der ganze Bauorganismus der

Gestaltung des Raumganzen dient, und durch neue Entstofflichungstendenzen. Diese Entstofflichungstendenzen bestehen in der äußersten Verfeinerung der einzelnen, konstruktiv wichtigen Bauteile, wie der Säulen, der Arkaden, der Kuppel. Es ist für die ganze Geschichte der byzantinischen Baukunst im Gegensatz zur eigentlichen abendländischen Architektur bezeichnend, daß sie nicht grundsätzlich neue Bauformen erfindet, wie etwa die Gotik, sondern die alten ererbten Bauformen verfeinert. Darin spiegelt sich ein konservativer Zug der byzantinischen Kunst. Es ist nicht ein Bruch mit der alten Tradition, sondern eine zur Perfektion erhobene Verfeinerung vorhanden.

Auch die frühbyzantinische Architektur hatte durch den gesteigerten Kolorismus und eine illusionistische Verstrebuungsarchitektur höchste Entstofflichungstendenzen gezeigt. Diese Entstofflichungstendenzen bleiben auch in der mittelbyzantinischen Kreuzkuppelkirche bestehen, werden aber durch die Entstofflichung der Bauformen noch erheblich gesteigert. Wenn man den Grad der Entstofflichung der byzantinischen Architektur mit dem der gotischen vergleicht, so kann man, trotz aller entscheidenden Unterschiede, sich der Auffassung kaum verschließen, daß die mittelbyzantinische Architektur des 12. Jh. hinter der gotischen in bezug auf Entstofflichung nicht zurücksteht. Nur die Mittel, mit welchen diese Wirkungen erreicht werden, sind verschieden.

In einigen Anlagen des neuen Typus treten Umgänge auf (ursprünglich wohl auch in dem Agios Theodoros, aber klar sich abzeichnend in der Nordkirche der sog. Fenari-Issa-Djami). Aber man darf sie wohl nicht mit Nebenschiffen verwechseln. Sie ummanteln bloß den Bau von den Seiten. Man könnte sie wohl entfernen, ohne daß der Kern darunter leiden würde. Dadurch wird nach außen hin eine stärkere Geschlossenheit und Blockmäßigkeit der Anlage erreicht. Neu am Außenbau ist das Aufkommen der vier Nebenkuppeln, welche der mittleren Kuppel das Gleichgewicht halten, und eine immer häufiger anzutreffende Tendenz, dem Bau durch Schichtwechsel und farbige Steinanlagen einen farbigen Eindruck zu verleihen. Wir werden diese Tendenzen in der byzantinischen Architektur des 13. Jh. und in der Palaiologenarchitektur fortgesetzt und intensiviert wiederfinden.

Die neue Schöpfung der makedonischen und komnenischen Periode hat auch einen starken Einfluß auf die byzantinischen Provin-

zen ausgeübt. Im Osten sickerte der hauptstädtische Einfluß nur spärlich durch wie in Kleinasien, da die einzelnen Provinzen nacheinander unter die Herrschaft der Araber geraten sind. Selbstverständlich handelt es sich hier um die Beeinflussung der orthodoxen sakralen Architektur. Die islamische Architektur und Malerei wurde dagegen von der byzantinischen öfters auch im Mittelalter beeinflusst (Damaskus, Omarmoschee; Jerusalem, Felsendom, und sogar bis nach Bagdad reichen byzantinische Einflüsse). Dagegen haben andere Länder, die immer noch unter byzantinischer Herrschaft oder byzantinischem Einfluß standen, stärkere Impulse von der klassischen Form der Kreuzkuppelkirche erhalten. An erster Stelle stehen Griechenland und die griechischen Inseln, dann die eigentlichen Balkanländer und Rußland.

Byzantinische Baukunst in Griechenland

Die mittelbyzantinische Kreuzkuppelkirche spielt in Griechenland eine dominierende Rolle. Sie bestimmt den Charakter einer Reihe von Gebieten: vor allem in Attika, Böotien, Thessalien, Epirus, im Peloponnes, in Lakonien, Argolis, Messenien, Arkadien und Elis.

Man kann einige Lösungen von Kreuzkuppelkirchen in zeitlicher und stilistischer Hinsicht in der sog. griechischen Bauschule unterscheiden. Vor allem Kirchen mit Pfeilern, Säulenstützen und solche mit zwei Säulenstützen.

In den Kirchen mit Pfeilerstützen (z. B. der Theodoroskirche in Athen, 1050, und der Kako-Wuno, der Asomatikapelle im südlichen Peloponnes um 900) spiegelt sich ein lokaler archaischer Zug der griechischen Bauschule. Die Stützen sind außerdem nicht ganz frei und hängen mit Schiffswänden zusammen, die mit längsgerichteten Tonnen überwölbt sind. Es ist die alte, in Griechenland auch noch im Mittelalter verwurzelte basilikale Tradition, die hier zum Aus-

Farbtafel III Staurothek. Limburg/Lahn. Domschatz. Reliquiar für das Wahre Kreuz. 948–959. Gold und Email cloisonné. Gesamtgröße (vgl. Abb. 20) 48 × 35 cm. Teil des Kaiserlichen Schatzes in Konstantinopel. Während des 4. Kreuzzuges 1204 nach dem Westen verschleppt

druck gekommen ist und die sich auch in Skripu (Böotien) in einer noch stärker traditionsgebundenen Form vorfindet.

Die Verwendung von längsgerichteten Tonnengewölben in den Nebenschiffen betont wiederum – ungeachtet der Quertonnen der beiden Querschiffe – die tiefenbezogene basilikale Tendenz. Sie steht auch in einem gewissen Gegensatz zur hauptstädtischen Architektur, wo ausgesprochene Ecklösungen, welche mit Kreuzgewölben, später mit Kuppeln überwölbt werden, entstehen und den zentralen Baugedanken stärker hervortreten lassen. Es ist noch hervorzuheben, daß diese tonnenüberwölbten »Nebenschiffe« auch in den stärker von der hauptstädtischen Architektur beeinflussten Bauten wiederkehren und der Raumgestaltung der griechischen Architektur ein besonderes Gepräge verleihen.

Die hauptstädtische Kreuzkuppelkirche mit Säulenstützen dringt zuerst in die wichtigsten Hauptstädte Griechenlands, Athen und Saloniki, ein oder tritt in kaiserlichen Stiftungen, wie in Hosios Lukas in Stiris auf. Von da verbreitet sie sich in alle anderen Landteile Griechenlands.

Zu den schönsten Viersäulenkirchen Athens gehörten die Kirche des Kaisarianiklosters am Hymettos, die aus dem Anfang des 12. Jh. stammen dürfte (Fig. 18), und die kleine Panagia Gorgopiko (kleine Metropolis), die ursprünglich an Stelle von Pfeilern mit Säulen versehen war. Sehr schöne Beispiele stilistisch verwandter Viersäulenkirchen besitzt die benachbarte Argolis, an deren Spitze die Kirchen in Chonika (Anfang 11. Jh.), Merbaka (1190) und Aria-Nauplion (1148) stehen. Im Peloponnes gehört zu dieser Stilgruppe die Anlage in Karuda, die der von Kaisariani am nächsten steht.

In Saloniki hat sich in der sog. Kazandjilar-Djami (Panagia tonchalkeon) aus dem Jahre 1028 eine reine, hauptstädtisch beeinflusste Viersäulenkirche erhalten. Die Nebenkirche des Klosters Hosios Lukas hat sogar die mit Kreuzgewölben bedeckten Ecklösungen von der hauptstädtischen Architektur (vgl. die Kalender-Djami, die Kirche des Myreleionklosters in Konstantinopel) entlehnt und dürfte aus den ersten Dezennien des 11. Jh. stammen (Fig. 19).

Die Zweisäulenanlagen verwenden nur als Weststützen Säulen, während die östlichen Stützen aus Pfeilern bestehen. Solche Anlagen haben sich in ganz Griechenland erhalten (z. B. die Taxiarchoskirche in Athen, die Erlöserkirche in Amphissa; Vurkano, Samari und Gastuni im Peloponnes). Diese Anlagen treten auch in Thrakien

und Bulgarien auf, und es besteht die Möglichkeit, daß sie gleichfalls auf Konstantinopel zurückgehen, obwohl sich in der byzantinischen Hauptstadt keine derartigen Anlagen erhalten haben.

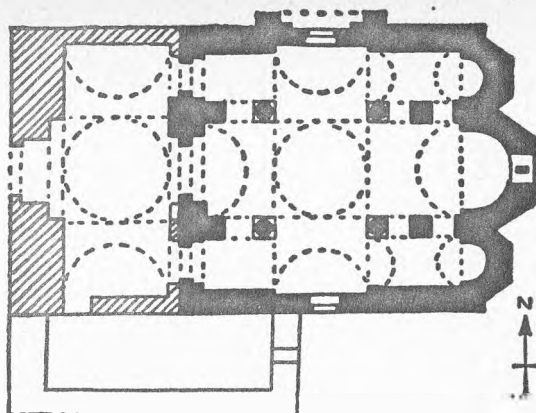
In der Kirchenanlage von Nikli-Tegea aus dem 12. Jh. und der Pantanassa bei Monemvassia 12./13. Jh. erreicht die reife, räumlich ausbalancierte, hauptstädtische, quadratisch angelegte und mit Eckkuppeln versehene Kreuzkuppelkirche ihren Höhepunkt.

Auch in der Außengestaltung unterscheiden sich die griechischen Kirchenbauten von den hauptstädtischen. Wohl gehen diese Unterschiede auf altgriechische Traditionen und Baugewohnheiten zurück. Vorzugsweise werden Quadersteine oder gar Marmorblöcke im Aufbau der Wände verwendet. In Merbaka bilden alte Marmorblöcke einen um den ganzen Bau herumlaufenden Sockel, auf dem sich der eigentliche Bau erhebt. Die Quadersteine werden von schmalen Ziegeln umrahmt. Aus reinen Ziegeln werden meistens nur Fenster, Kuppelteile oder Apsispartien errichtet. Die farbige Wirkung wird durch Schichtenwechsel (gelbe Quadersteine, rote Ziegel, weiße, mit Mörtel ausgefüllte Quaderfugen) erreicht, durch glasierte Ornamentik und mäanderartige Friese, die einen horizontalen Mauer-, Apsiden- oder Kuppelabschluß markieren (Theotokoskirche Hagia Moni zu Aria-Nauplion, Merkaba).

Im Gegensatz zur Hauptstadt werden Abrundungen der Kuppeln, Apsiden und Bogenabschlüsse vermieden und durch polygonale Formen oder Giebeldreiecke (Chonika, Merkaba) ersetzt. Es ist also die kristallinisch scharf sich abzeichnende Klarheit der Außenarchitektur, die hier, in einem gewissen Gegensatz zu den weicheren, abgerundeteren, eher aus dem Ziegelbau hervorgehenden Bauformen Konstantinopels, zum Vorschein tritt und die ein schattenhaftes althellenisches Erbe fortsetzt. Außerdem haben sich in Griechenland kreuzartige, freistehende Bauten ohne Innenstützen scheinbar noch als Fortsetzung der altchristlichen Tradition erhalten (z. B. Soterkirche zu Plataniti in Argolis, Peterskirche in Pirgos).

Dagegen muß als unbewiesen gelten, daß die griechische Kreuzkuppelkirche aus den erwähnten freistehenden Bauten durch Hinzufügung von Ecklösungen (wie etwa in Hosios David in Saloniki oder in Navarino im Südpeloponnes, in einem Bau, der höchstwahrscheinlich aus türkischer Zeit stammt) entstehen konnte. Ebenso wenig ist ihre Entstehung in Kleinasien zu suchen, da die kleinasiatischen Bauten der justinianischen Zeit, soweit sie nicht von Kon-

Fig. 18 Athen.
Kirche des
Kaisarianiklosters
am Hymettos.
Anfang 12. Jh.
Grundriß



stantinopel beeinflusst waren, ungewölbt gewesen sind (Rusapha, wölbungsloser Kreuzkuppeltypus).

Stilistische Übereinstimmungen sprechen eher dafür, daß sich die griechische Kreuzkuppelkirche im engsten Anschluß an die hauptstädtische entwickelt hat.

Eine Gruppe unter sich verwandter Kirchenanlagen bilden die sog. Achtstützenkirchen. Es gibt Achtstützenkirchen ohne Umgang, wie die Nea Moni auf Chios (um 1054) und ihre Replik in Krina auf Chios, und Achtstützenkirchen mit Umgang, die in mehreren festländischen Anlagen auftreten, und zwar in Hosios Lukas in Stiris (Anfang des 11. Jh.), in Christianu im Peloponnes (Anfang des 11. Jh. oder später), in der Panagia Likodimu, Athen (vor 1144), in Daphni unweit von Athen (zweite Hälfte des 11. Jh.), in der Panagia Paragoritissa (Anfang des 13. Jh.), in Monemvassia (Ende des 13. Jh.) und in der Theodoroskirche in Mistra (um 1296).

Zu den monumentalsten Schöpfungen der Achtstützenkirchen gehört das Katholikon von Hosios Lukas. Es besteht aus dem den ganzen Bau beherrschenden mittleren, mit einer Kuppel überwölbten Quadrat, einem breiten Altarraum mit zwei Nebenräumen und einem Umgang, der alle drei Seiten der Anlage umgibt. Die Kuppel von mächtigem Durchmesser ruht auf acht Pfeilerstützen, in den Ecken wird das Quadrat mittels Trompen in das Rund der Kuppel übergeleitet (Fig. 19).

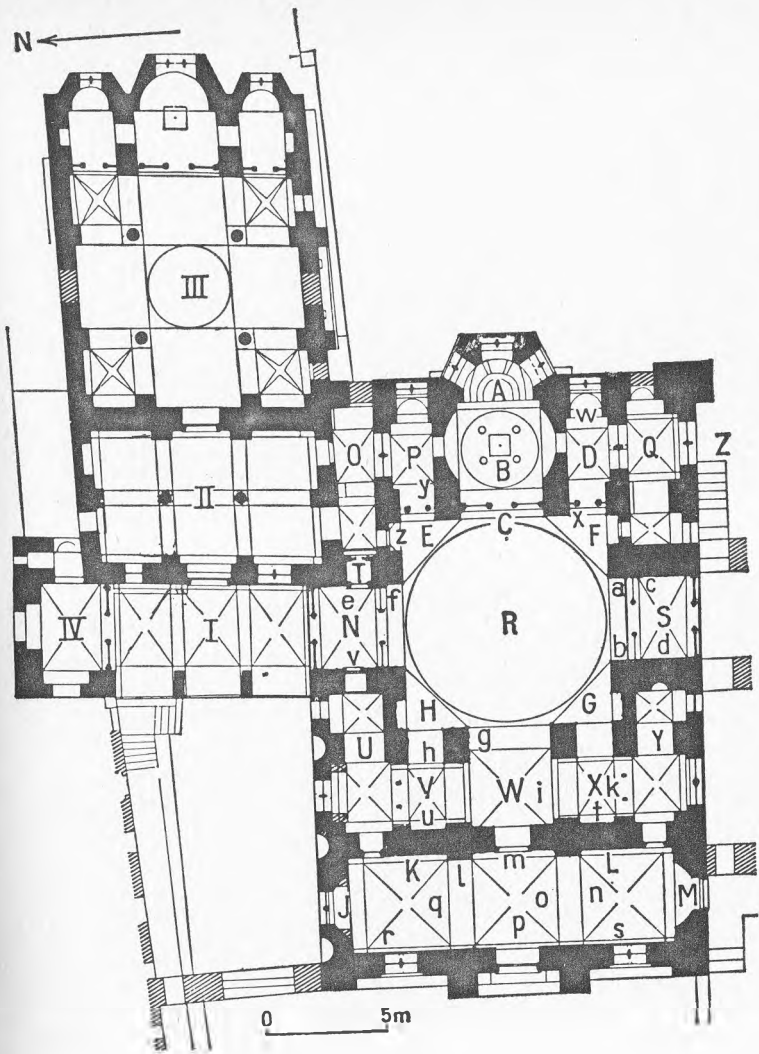
Wir stehen wiederum in einem Raum, der von einer mächtigen Kuppel beherrscht wird und der von farbig-illusionistischer Wirkung ist. Die ganzen Wände bestehen wie in der Sophienkirche in Konstantinopel aus farbigen Marmor- und Porphyrlplatten und reicher Intarsia; die Gewölbe der Trompen und ursprünglich auch die Kuppel waren mit Mosaiken auf Goldgrund bedeckt. Es herrschen also dieselben Entstofflichungstendenzen wie in Konstantinopel, nur werden sie noch durch die überschulnken Säulen und Bogenstellungen, die wie hauchdünne Scheidewände das Schiff von den Umgängen unten und den Galerien oben trennen, gesteigert (Abb. 7).

Dazu kommt die diffuse Lichtführung der mit relativ kleinen Öffnungen versehenen Fenster. Aber nicht nur dadurch wird die das materielle Lasten überwindende Wirkung des Kuppelraumes hervorgehoben, es kommt noch das verborgene Verstrebungssystem dazu. Dieses befindet sich, genauso wie in der Sophienkirche in Konstantinopel, in den Umgängen. Es ist nirgends ein klares Verhältnis zwischen der mächtig lastenden Kuppel und den stützenden Teilen vorhanden. Die Mauern werden nicht als Pfeiler an den acht Stellen, wo die Kuppel aufrucht, charakterisiert, sondern in einzelne farbige Felder zerlegt. Die Bogen der Trompen schneiden wie in der Sophienkirche in Konstantinopel spitz in die farbige Dekoration bzw. das flach gehaltene, optisch aufgelöste Gesims hinein, als ob sie allen statischen Gesetzen Hohn sprechen würden, außerdem sind ihre konkaven Flächen mit Mosaiken auf Goldgrund ausgefüllt.

Zu diesen farbigen Auflösungstendenzen kommt hier an Stelle der noch schweren Formensprache der Bogenstellungen in der Sophienkirche in Konstantinopel die Tendenz, durch schlanke Säulen und Arkaden den Bau auch in der vertikalen Achse aufzulösen. Das Vibrieren von Licht und Schatten, gedämpfte Umgänge, aufblitzende Goldmosaiken, irgendwo im Dämmer sich öffnende un-

Fig. 19 Stiris (Phokis). Hosios Lukas. Hauptkirche des hl. Lukas und Nebenkirche der Theotokos. Anfang 11. Jh. Grundriß

*I Exonarthex, II Narthex (Litai), III Naos, IV Zugang zur Nebenkirche.
A Apsis, B Altarraum, C Triumphbogen, D Diakonikon, E—M Christus-Mosaiken:
E Verkündigung, F Geburt, G Darstellung im Tempel, H Taufe, J Fußwaschung,
K Kreuzigung, L Auferstehung der Toten, M Ungläubiger Thomas.
N Nördlicher Kreuzarm, O Grabkapelle, P Prothesis, Q Schatzkammer, R Kuppelraum,
S Südlicher Kreuzarm, T Lukas-Grab, U Nebenkapselle, V, X Durchgangsräume, W Westlicher Kreuzarm, Y Baptisterium, Z Zugang zur Krypta.*



überschaubare Räume, das alles sanft umschlossen von der Macht der Kuppel bestimmt den zauberhaften, unvergeßlichen Eindruck dieses Raumes, der wohl zu den bedeutendsten Raumeindrücken der byzantinischen Architektur gehört. Nun öffnet sich dieser Schiffsraum in der Tiefenachse in das Eingangsjoch und in den Altarraum, so daß diese Achse, die wiederum an die »Axialität« der Sophienkirche in Konstantinopel erinnert, gedämpft in Erscheinung tritt. Ebenso wirken die tiefenbetonenden Tendenzen, die durch die seitlichen Bogenstellungen hervorgerufen werden, schwächer als in der Sophienkirche. Die vertikale und zentrale Bedeutung der Kuppel ist hier stärker betont.

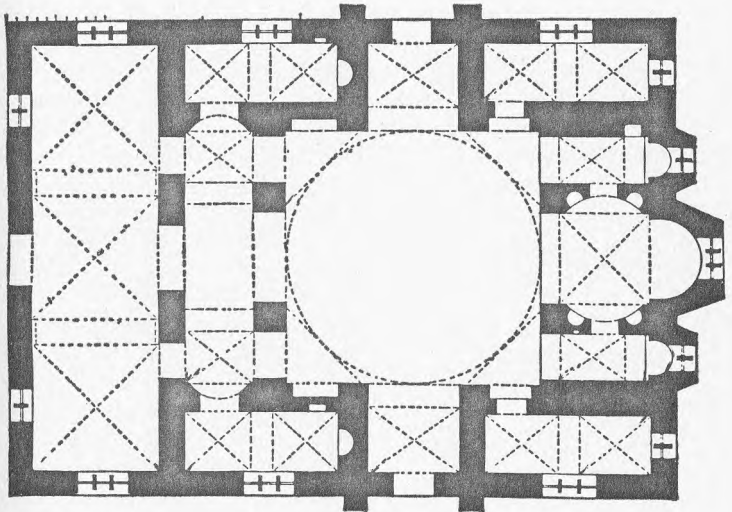
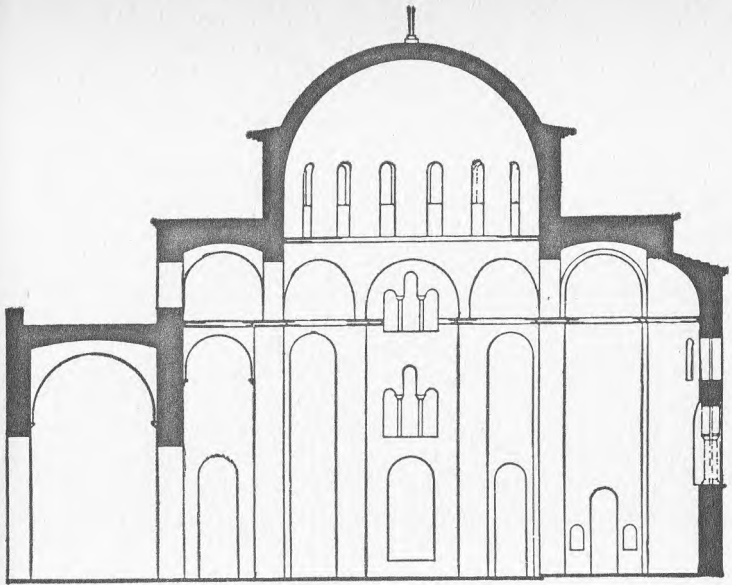
Genau wie in der Sophienkirche sind die Umgänge dazu bestimmt, die Konstruktion vor den Augen des Beschauers zu verbergen. Der mächtige Schub der Kuppel wird durch die Strebe Pfeiler, Strebebogen und Strebegewölbe aufgefangen und auf die Außenmauer verlegt; würde man die Umgänge entfernen, dann würde der mittlere Baukern in sich zusammenstürzen.

Ebenso wie in Konstantinopel bereitet eine prachtvolle, geräumige Vorhalle mit Emporen durch die farbig-koloristische Wirkung auf das Innere vor. Alles in Hosios Lukas täuscht durch höchste Steigerung der optisch-koloristischen Sublimierung über das materiell-physische Verhältnis von Last und Stütze hinweg.

In den anderen Bauten sind diese sublimen Mittel der optisch-visuellen Auflösung weitgehendst zurückgegangen, so z. B. in der zweiten bedeutenden Achtstützenkirche des Klosters in Daphni. Es fehlen Emporen, die kulissenartigen Scheidewände zwischen Hauptschiff und Nebenumgängen, wodurch die Vertikaltendenzen abgeschwächt wurden, schließlich verschließen sich die Nebenumgänge in einzelne geschlossene Kammern, so daß sie den Charakter von Umgängen verlieren (Fig. 20).

In der Verklärungskirche von Christianu ist das Verhältnis vom Hauptschiff zu den Umgängen ein viel lockereres. Die Innenmauern sind dicker, statt Gewölbe befinden sich in den Umgängen Kuppeln, die als Verstrebungen fungieren. Das Konstruktionssystem macht einen viel gröbereren Eindruck, und die sublimierte Raumgestaltung ist zurückgegangen.

Fig. 20 Daphni (Attika). Klosterkirche. 2. Hälfte 11. Jh. Grundriß und Schnitt



An die Errungenschaften des 11. Jh. knüpfen schließlich die letzten Ausläufer der Achtstützenbauten, die Anlage in Monemvassia und die Theodoroskirche in Mistra an. Monemvassia schließt sich an Hosios Lukas an, die Theodoroskirche in Mistra verbindet die Plangestaltung einer Zweisäulenkirche mit einer Achtstützenkirche. Während in Monemvassia noch Emporen und Kreuzgewölbe vorhanden waren, fehlt in der Theodoroskirche beides.

Eine Sonderstellung innerhalb dieser sog. verwandten Stilgruppe nimmt die Panagia Paragoritissa in Arta (Epiros) ein. Auch hier sind die Umgänge viel breiter, die Kuppel dagegen ist im Durchmesser viel schmaler, sie erhebt sich auf einem künstlichen Konstruktionssystem, das aus über Eck gestellten Säulen besteht, die auf Konsolen ruhen. Im letzten Stockwerk befinden sich Paare von ganz dünnen Säulchen, die auf zerbrechlich wirkenden »Konsolen« aufruhren und mit gotischem Dreipaß abgeschlossen in die Pendentifs vorstoßen. Hier sind alle Mittel verwendet worden, um dem Kuppelraum eine schwindelerregende Höhe zu verleihen: zwei Stile, die Entstofflichungstendenzen anstreben, begegnen sich hier: der byzantinische mit seinen Mosaiken und seiner Lichtoptik und der gotische mit seiner sublimierten Auflösung der Bauglieder noch oben zu. In der Außengestaltung der Anlage kommen Tendenzen der italienisch-sizilianischen Palastarchitektur zum Vorschein.

Einen Achtstützenbau ohne Umgang bildet die leider durch ein Erdbeben weitgehendst zerstörte Nea Moni in Chios. Hier mußten im Süden und Norden feste Mauern den Seitenschub der mächtigen Kuppel auffangen, nur im Westen und Osten ist das Verstrebungssystem vorhanden. Die Innenstützen, mit Paaren von Säulchen geziert, springen stark ins Innere vor. Flache Blendnischen mit farbigen Marmorplatten bedeckt, oben mit mosaikgeschmückten Gewölben abgeschlossen, haben bis zum höchsten Grade eine Illusion in der Innenraumwirkung hervorgebracht, die die natürlichen Grenzen der Raumgeschlossenheit weit überschreitet.

Man versuchte diese bedeutenden Bauten aus dem Orient abzuleiten (Nestorianerkirche in Amida), da sich ähnliche Bauten in Konstantinopel nicht erhalten haben. Die Tatsache aber, daß die wichtigsten Bauten, wie Hosios Lukas und die Nea Moni in Chios, kaiserliche Stiftungen gewesen sind, ferner ihre optisch-farbige, illusionistische Raumgestaltung sind der beste Beweis, daß diese Bauten mit der Konstantinopler Architektur zusammenhängen. Eine

große Anzahl von bedeutenden Palastanlagen aus der Zeit des Kaisers Theophilus hat sich nicht erhalten, es gab aber eine Reihe von oktogonalen Bauten innerhalb der Palastanlagen, an die man anknüpfen konnte (z. B. die kleine Apostelkirche im Trikonchos des Palastes).

Ferner haben sich die Beschreibungen des spanischen Gesandten Clavijo (1403) von Konstantinopler Anlagen erhalten, aus denen hervorgeht, daß sich auch in Konstantinopel ursprünglich solche Anlagen befunden haben, so z. B. die nicht mehr bestehende Kirche der Peribleptos (1028–1034). Auch das Anknüpfen an die Sophienkirche in Konstantinopel wäre in der Zeit der makedonischen und komnenischen Renaissance nichts Außergewöhnliches. Ähnliche Anlehnungen finden sich auch in der damaligen Malerei.

Außer den erwähnten, großartigen Bauanlagen in Griechenland gibt es noch eine Reihe weniger bedeutender, kleinerer Kirchenbauten, bei denen altchristliche, ja sogar spätantike Traditionen nachwirken, die auch im Mittelalter wieder aufgegriffen wurden. So z. B. die fünfkuppelige Anlage des hl. Andreas von Peristeron, in der Nähe von Saloniki, aus dem 9. Jh., und die Demetriuskirche in Euböa aus dem 12. Jahrhundert. Die Andreaskirche besteht aus einer mittleren Kuppel, die auf Säulen ruht, und kreuzförmig angeordneten Nebenkuppeln, das Hauptschiff der Demetriuskirche aus einem Kuppelraum, der durch in der Querachse angelegte Nischen erweitert wird. Ähnliche Grundrisse finden wir in Konstantinopel (Mugliotissa), auf der Insel Chalkis bei Konstantinopel und in der armenischen Architektur. Prototypen dieser reichen, zentral angelegten Bauanlagen haben sich in den Zeichnungen Bramantinos nach römischen Tempeln erhalten.

Der Bilderstreit

und die Renaissancetendenzen in der mittelbyzantinischen Malerei

Der Bilderstreit, der von 725 bis 843 gedauert hat, brachte eine tiefe Erschütterung der Grundlagen der byzantinischen Malerei. Er ist eine Art von »Kulturkampf«, der nicht nur die Kunst, sondern auch das ganze religiöse und politische Leben von Byzanz erfaßte, so daß nicht allein byzantinische Kaiser, wie Leo III. oder Konstan-

tin Kopronymos, sondern auch die höchsten byzantinischen Würdenträger mit Leidenschaft an ihm teilgenommen haben.

Man hat auf verschiedene Ursachen des Bilderstreites hingewiesen: auf die Absicht, die Autokratie der byzantinischen Kaiser zu stärken, auf das Bestreben, den Einfluß des niederen Klerus und des Mönchtums durch die führenden Schichten zu beseitigen, auf agrarpolitische Maßnahmen der byzantinischen Kaiser, die den großen Klosterbesitz aufheben und damit die Macht des Mönchtums brechen wollten.

Ferner wurden auch starke islamische Einwirkungen festgestellt, hauptsächlich bei den ikonoklastischen Kaisern, die aus den östlichen Provinzen stammten, wie Leo III., der als sarazenenfreundlich bezeichnet wurde.

Sicher enthalten alle diese Ansichten ein Körnchen Wahrheit. Sie allein aber genügen nicht, um die tieferen Ursachen des Ikonoklastenstreites zu erklären. Diese tieferen Ursachen liegen im religiös-geistigen Leben von Byzanz; im Grunde genommen war eine ähnliche bilderfeindliche Tendenz bereits in der altchristlichen Periode vorhanden.

Der Streit geht hauptsächlich um die Verehrung der Bilder (Ikonen) heiliger Personen. Es ist dies im Grunde, wie alles im religiösen Leben von Byzanz, eine christologische und dogmatische Auseinandersetzung. Die Teilnehmer des bilderfeindlichen Konzils von 753 erklärten, daß die bilderfreundliche Kunst eine Blasphemie gegen die grundlegenden Dogmen des Heils bilde, d. h. gegen die Inkarnation Christi. Vom christologischen Standpunkt aus betrachtet, geht es im Bilderstreit um die Scheidung der beiden Naturen Christi, die nach der orthodoxen Auffassung unvermengt und ungetrennt bestehen. Wer aber ein Bild Gottes malt, der verfällt entweder dem Monophysitismus, indem er nur das Göttliche wiederzugeben versucht, das unbeschreibbar und undarstellbar ist, oder dem Nestorianismus, indem er nur die menschliche Natur Christi wiedergibt.

Während die Bilderfeinde (Ikonoklasten) die im Bilde dargestellte göttliche Person mit dem Urbild gleichsetzten, haben die Bilderfreunde (Ikonodulen), von platonischen und neoplatonischen Grundlagen ausgehend, das Bild nicht mit dem Urbild identifiziert, sondern behauptet, daß das Bild im Wesen vom Urbild verschieden, hypostatisch aber (d. h. im übertragenen Sinn) ihm gleich ist.

Der alte Gegensatz, der sich bereits in der altchristlichen Periode zwischen der antik-sinnlichen Auffassung von der bildenden Kunst und dem neuen christlichen Spiritualismus herausgebildet hat, ein Gegensatz, der in den Schriften Clemens' von Alexandrien ausgesprochen wurde, tritt nun wieder in Erscheinung. Nun wird dieser Gegensatz überbrückt durch die christlich gemilderte, platonische und neoplatonische Ideenlehre vom Prototypus und Ektypus. Die Rechtfertigung der heiligen Bilder (Ikonen) besteht nun darin, daß sie Zeugnisse einer übernatürlichen göttlichen Welt sind und daß die sinnlichen Mittel, mit denen sie dargestellt werden, eben gleichnishaft zu verstehen sind.

Letzten Endes bedeutet diese Auseinandersetzung einen Kampf zwischen einer orientalischen Idolatrie, welche die Identität des Bildes mit dem göttlichen Urbild vertrat, und der antik-platonisierenden Auffassung, die im Bilde das göttliche Urbild nur im übertragenen Sinn erblickte. »Die Verehrung, die man dem Bilde bezeugt, geht auf den Prototyp über«, wäre die klassische Verteidigungsformel der Bilderfreunde.

Dieser tief in das byzantinische religiöse Leben eingreifende »Kulturkampf« endete mit der feierlichen Befestigung der Ikonen durch die Kaiserin Theodora im Jahre 843. Dieses Jahr bedeutet einen tiefen Einschnitt in der Geschichte von Byzanz und der Orthodoxie. Es siegte damals die auf der antiken, platonisierenden, aber gleichzeitig auf der christianisierenden Lehre beruhende orthodoxe Auffassung über den radikalen orientalischen Monophysitismus.

Armenische, kleinasiatische und syrische Kaiser sowie das Vordringen des Islams in den Ostprovinzen des Reiches, aus denen sich die Bilderfeinde hauptsächlich rekrutiert haben, verhalfen den bilderfeindlichen Tendenzen zum Durchbruch.

Der Verfall des Kalifenreiches und ein neuer Aufschwung des byzantinischen Reiches, das sich nun wiederum einerseits dem Islam gegenüber siegreich erwies, andererseits in den Balkanländern festen Fuß faßte, haben zur Überwindung der orientalischen Häresien entscheidend beigetragen. Die schwere innere Krise, die sowohl im Innern des Reiches zur verhängnisvollen Spaltung führte als auch nach außen zu einer Entfremdung zwischen den bilderfreundlichen westlichen Provinzen und den östlichen viel beigetragen hat, wurde überwunden. Gleichzeitig mit der Überwindung des Bilderstreites kommt es sowohl zu einem neuen politischen Umschwung in der

Zeit der makedonischen Dynastie als auch zu einer neuen Blüte des kulturellen, geistigen und politischen Lebens, die nicht zu Unrecht als »makedonische Renaissance« bezeichnet wird.

Das Wiederaufleben vorikonoklastischer Tendenzen, das Aufkommen einer profanen, imperialen, antikisierenden Reichskunst, die ebenfalls auf justinianische Kunsttradition zurückgeht, die Wiederbelebung altchristlicher Malerei wirken wie eine Befreiung aus dem unschöpferischen Bann, in den die byzantinische Kunst infolge des Ikonoklastenstreites verfallen war. Man muß sich jedoch hüten, die »byzantinische Renaissance« mit den abendländischen Renaissanceprozessen zu identifizieren. Sowohl die Ursachen als auch der Verlauf der byzantinischen Renaissance sind von den abendländischen Renaissancebewegungen grundverschieden.

Die monumentale Mosaikmalerei

Ausschmückungsprogramm, Raumwirkung, Hieratisierung und Hierarchisierung

Einen Niederschlag der neuen nachikonoklastischen Monumentalmalerei in Byzanz bildet das äußerst streng hierarchisch konzipierte, nach unverrückbaren christologisch-dogmatischen Grundsätzen aufgebaute mittelbyzantinische Ausschmückungssystem. Es hat sich leider in keiner hauptstädtischen Kirchenanlage erhalten, aber aus Beschreibungen der Nea Basileios' I. können wir wohl entnehmen, daß es sich hier ausgebildet und daß die Nea den Ausgangspunkt dieses neuen Ausschmückungsprogramms gebildet hat.

Beschreibungen nach zu schließen, tritt hier zum erstenmal in der mittelbyzantinischen Malerei der streng hierarchisch abgestufte Pantokratorzyklus auf. Im Kuppelrund wird Christus als Weltbeherrscher dargestellt, umgeben von einer Schar dienender Engel. Die Apsis wird von der als Orantin wiedergegebenen Muttergottes eingenommen, während die übrigen Wände mit einem Chor von Aposteln, Propheten, Patriarchen und Märtyrern geschmückt erscheinen. Sonst fehlen nähere Anhaltspunkte über die Verteilung der einzelnen Darstellungen im Kircheninnern.

Leider bieten die übertünchten und durch Salzenberg nachgezeichneten Darstellungen der Sophienkirche in Konstantinopel keinen

genügenden Anhaltspunkt für die Rekonstruktion des ganzen Ausschmückungssystems, das unter Basil I. und II. erneuert wurde, es scheint aber naheliegend, daß es dem neuen Programm der Nea entsprochen hat.

Man ist auf drei Ausschmückungsprogramme der Provinzen angewiesen, die sich als die einzigen Zeugen der neuen monumentalen mittelbyzantinischen Malerei erhalten haben. Zu diesen gehören das Katholikon in Hosios Lukas aus den ersten Dezennien des 11. Jh., die leider stark beschädigten Malereien der Nea Moni auf Chios (um 1056) und die Ausschmückung der Klosterkirche von Daphni aus dem Ausgang des 11. Jahrhunderts.

Allen diesen Ausschmückungsprogrammen gemeinsam ist die Beherrschung der gesamten Ausschmückung durch das zentrale Kuppelbild Christi, des von Erzengeln oder Propheten umgebenen Pantokrators (nicht mehr erhalten, aber bezeugt in Hosios Lukas und Nea Moni), und die Darstellung der Feste, die sich in der Zone unter der Kuppel, in den Trompen, an den Wänden der Konchen oder an den Wänden der Umgänge (Daphni) befinden, die Darstellung der Muttergottes in der Hauptapsis und eine Reihe von Darstellungen aus dem Neuen Testament (teilweise als Fortsetzung der Feste) in den Vorhallen, ferner eine Reihe von Heiligen, Märtyrern, Anachoreten, Asketen und Mönchsheiligen, welche die Gewölbe, Wände und Pfeiler des Hauptschiffes, der Nebenapsiden und der Vorhallen bevölkern.

Eine Ausnahme bildet die Darstellung der Herabsenkung des Hl. Geistes, die sich in der Kalotte des Altarraumes des Katholikons von Hosios Lukas befindet. Am Tragebogen vor der Kalotte in Hosios Lukas, an den Wänden des Altarraumes in Daphni und in den Nebenapsiden der Nea Moni auf Chios sind die Erzengel Michael und Gabriel dargestellt. In Daphni sind die beiden Erzengel mit der Darstellung des leeren Thrones verbunden (*Hetomasia tou tronou*).

Zuletzt fand folgende Verteilung der zwölf Feste statt: in Hosios Lukas ursprünglich vier Festdarstellungen im Kuppelraum (die Verkündigung — die Geburt fehlt —, die Darstellung im Tempel und die Taufe Christi), zwei in der Vorhalle (Kreuzigung und Auferstehung). In Chios sind acht Feste im Kuppelraum dargestellt (Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel, Taufe, Verklärung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Auferstehung) und sechs in der

Vorhalle (Auferweckung des Lazarus, Himmelfahrt, Einzug in Jerusalem, Herabkunft des Hl. Geistes, Fußwaschung und Gefangennahme Christi).

In Daphni (Abb. 8) finden wir zwölf Darstellungen im Kuppelraum (Verkündigung, Geburt, Taufe, Verklärung, Anbetung der Magier, Auferstehung, den ungläubigen Thomas, die Darstellung im Tempel, die Geburt Mariä, die Kreuzigung, den Einzug in Jerusalem und die Auferweckung des Lazarus) und sechs Szenen in der Vorhalle (das letzte Abendmahl, die Fußwaschung, den Verrat Judas', die Vorstellung der Jungfrau, Segnung der Priester, Geburt Joachims und Annas).

Man ersieht daraus, daß erstens nur gewisse wichtige Feste sich wiederholen, während bei den anderen Darstellungen eine verschiedene Auswahl erfolgte, zweitens steigert sich, was den christologischen Zyklus anbelangt, die Zahl der Darstellungen von Hosios Lukas über die Nea Moni bis Daphni. Die größte Konzentrierung des Festzyklus findet man in der Nea Moni. Hier sind in vier sich gegenüberliegenden Konchen die Hauptszenen aus dem Leben Christi dargestellt; in der Hauptachse die Geburt und Kreuzigung, in der Querachse die Taufe und die Auferstehung. Diese inhaltliche Konzentrierung des christologischen Zyklus würde für eine starke Abhängigkeit von der byzantinischen Hauptstadt sprechen.

Der Inhalt des Darstellungsprogrammes und das Darstellungsprogramm als solches gehen aus den tieferen Schichten der byzantinischen religiös-geistigen Vorstellungswelt hervor. Diesem Programm liegen folgende Vorstellungen zugrunde: die Idee der kosmisch-universalen Herrschaft Christi, das streng hierarchische Ordnungsprinzip, das in Rangordnungen und Emanationen von der höchsten göttlich-überweltlichen Sphäre bis zur Erde herabreicht, eine sublimierte Hieratik, die sich der dargestellten göttlichen Personen bemächtigt, und zuletzt der strenge dogmatische Gedanke, der die Geschlossenheit des Zyklus und seine entsprechende Verteilung im Kirchenraum bestimmt.

Die Idee der kosmisch-universalen Herrschaft Christi wird durch die Darstellung des Pantokrators personifiziert. Er ist Christus und Gottvater in einer Person, nach byzantinischer Auffassung in idealer Wesenseinheit (Homousie) dargestellt. In ihm hat das höchste Prinzip der Unterordnung des Kosmos unter seine Herrschaft den Höhepunkt erreicht. Er nimmt daher den höchsten Platz in der Aus-

schmückung, die Kuppel ein. Durch seine Kolossalität, Strenge und Morosität des Ausdrucks erinnert der Pantokrator an eine ins Malerische umgesetzte Kaiserbüste.

In den Zügen des Christus der Klosterkirche in Daphni ist eine Ähnlichkeit mit dem Zeus von Otricoli vorhanden. Unbegrenzte Macht und »herrscherliche Allpräsenz« spiegeln sich in der Darstellung, die wie eine Projektion der byzantinischen Autokratie in die göttliche Sphäre wirkt (Abb. 9). Daß es in dieser höchsten Sphäre tatsächlich um die Herrschaft geht, beweisen die in Hoftrachten dargestellten Erzengel, die die Insignien der weltlichen Macht, Weltkugel und Ripidien (Rangzeichen), halten.

Auch die ganze Sphäre des Kuppelgewölbes ist ins Überweltliche projiziert. Die unbegrenzte Unendlichkeit und Verklärtheit des Himmelsraumes wird durch den goldenen Hintergrund, die sphärenartige, in sich ruhende ideale Abrundung des Kosmos durch die Kuppel hervorgerufen. Einen ruhenden Mittelpunkt der überweltlichen Macht bildet Christus-Pantokrator.

Die kosmische Allherrschaft Christi aber beschränkt sich nicht nur auf die oberste Sphäre. In strenger, hierarchischer Abstufung setzen sich die unter ihm befindlichen Ordnungen ab. Hier sind Einwirkungen der »himmlischen Hierarchie« des Dionysius Areopagita vorhanden, der unter dem Einfluß der neoplatonischen Emanationslehre eine strenge hierarchische Ordnung festgesetzt hat von der höchsten göttlichen Sphäre, mit ihren himmlischen Engelshierarchien, zu immer tieferen Rangordnungen, die über die kirchliche Hierarchie bis zur letzten untersten Ordnung der einfachen Mönche reichen.

In dem erwähnten klassischen Ausschmückungssystem der mittelbyzantinischen Kirchen spiegelt sich die Abstufung der himmlischen und kirchlichen Hierarchie ganz deutlich wider. Von der »Herrlichkeit des Himmels« über die Engelshierarchien, Propheten und Evangelisten der Kuppel, der thronenden Maria (Panachrantos) oder stehenden Maria der Apsis geht der Weg absteigend zu den großen Festen des Jahres, die sich unter der Kuppel oder an den Seitenwänden der Umgänge befinden, und mündet in den hl. Märtyrern, den Kirchenvätern, Heiligen, Asketen und Mönchsheiligen.

Eine entscheidende Rolle spielen die unter der »himmlischen Hierarchie« befindlichen Festdarstellungen. Sie sind nach den Festen des Kalenderjahres geordnet. Dem Weltkreislauf der kosmischen Ord-

nung entspricht hier der Zeitablauf des Kirchenjahres. Es ist eine rhythmisch-kreisende Bewegung, die sowohl die himmlische als auch die kirchliche Hierarchie erfaßt und durch ihren geschlossenen Ablauf und die ihn begleitende Kuppelform etwas Unbezwingbar-Unverrückbares enthält. Es ist die allumfassende Allmacht der nach dem Bilderstreit klassisch gewordenen, fest konstituierten, dogmatisch begründeten Orthodoxie, die sich darin geltend macht.

Die Festdarstellungen enthalten die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben Christi. Diese Darstellungen werden in einer konzentrierten Form gebracht, und zwar als in sich geschlossene, monumentale Darstellungen. Neu gegenüber der vorikonoklastischen Malerei ist das Aufgeben des erzählenden, fortlaufenden Stils. Das Historische ist durch das Dogmatisch-Bedeutsame verdrängt. Die sinnliche Freude an der Erzählung, die für die ganze Kunst des Westens so bezeichnend ist, mußte einer gedanklich-dogmatischen, eher abstrakten Fassung weichen.

Am deutlichsten kommt diese strenge gedanklich-dogmatische Fassung in der Ausschmückung der Nea Moni in Chios zum Ausdruck. Bezeichnend ist auch die Auswahl der Themen. Passions-szenen werden auf ein Minimum eingeschränkt (Kreuzigung, Kreuz-abnahme). Dagegen spielt die Geburt, Taufe, Kreuzigung und Auferstehung eine große Rolle (Nea Moni) neben der Verkündigung und Darstellung im Tempel (Hosios Lukas). In der Hervorhebung der Kreuzigung und Auferstehung ist ein Niederschlag der mystisch-dogmatischen Lehren des bilderfreundlichen Patriarchen Germanos (715–730) zu erkennen, der die Kirche als Verkörperung der Kreuzigung und Auferstehung bezeichnet hat.

Die Projektion der göttlichen Figuren ins Überweltliche hat nicht nur den idealen überzeitlichen antikisierenden Figurenstil begünstigt, sondern auch die Hieratisierung der Darstellungen. Die Darstellungen der Feste sind anthropozentrisch, alles Nebenwerk, die ganze natürliche Umgebung bis auf die allernotwendigsten Andeutungen durch den die Unendlichkeit des überweltlichen Raumes versinnbildlichenden Goldhintergrund verdrängt. Man hat immer den

Farbtafel IV Buchdeckel mit Erzengel Michael. Venedig. Schatz von San Marco. 11. Jh. Gold, teils in Relief, teils eingelegt; Email cloisonné. Gesamtgröße 48 × 36 cm

Eindruck, die Figuren stehen oder bewegen sich auf einem schmalen Bodenstreifen am Rande der sichtbaren Welt (Hosios Lukas: Verkündigung, Taufe, Fußwaschung).

Eine Hieratisierung trifft vor allem die Einzelfigur. Sie ist unbeweglich und frontal, in einer auf den Beschauer bezogenen Haltung dargestellt. Vor allem der unbewegte Kopf und die auf den Beschauer geradeaus gerichteten Augen wirken hieratisch. Es äußert sich darin nicht nur einer Feierlichkeit und Distanzierung, sondern auch eine bis jetzt unerreichte Konzentrierung auf das geistige Moment. Jede physische Bewegung wird auf ein Minimum reduziert, um ja nicht von der geistigen Erfülltheit abzulenken. Diese geistige Erfülltheit ist auf kein individuelles Ziel, sondern wie der goldene Hintergrund auf gewisse überindividuelle, gleichsam übermenschlich-ewige Zielsetzungen gerichtet.

Durch die hieratische Unbeweglichkeit der Figuren ist weiterhin eine nicht unwesentliche Wirkung der ganzen Ausschmückung erreicht. Der Beschauer wird durch die fast starr wirkende Frontalität der Figuren direkt angesprochen. Diese geistige Ansprache ist so stark, daß der Beschauer das Gefühl verliert, es handle sich hier um bildlich-formale Darstellungen, die sich vor ihm in einen Mikrokosmos verschließen. Oft gewinnt er den Eindruck, besonders an jenen Stellen, wo die Frontalität von mehreren Seiten auf ihn eindringt, daß er sich inmitten dieser Figuren befindet: sie scheinen ihn geistig zu umfassen und damit auch in die Sphäre zu versetzen, in der sie sich selbst befinden.

Sie sind aber nicht etwa räumlich verbunden, wie man es zu erklären versuchte, da die Welt, in der sie sich bewegen, keine reale Welt ist. Es ist eine Welt, die uns über die natürliche Existenz und Raumverbundenheit hinwegtäuscht, es ist eine imaginäre, ideale Welt, jedenfalls idealer als die Welt des barocken Illusionismus, der ja nur natürliche Himmelsphären vortäuschte, wogegen diese Welt hier sich über alle natürlichen Himmelsphären in die ideale Unendlichkeit des im Licht bald verdämmenden, bald durch konkave Flächen aufblitzenden goldenen Hintergrundes flüchtet.

Stil- und Formprobleme

Wenn man die drei Mosaikzyklen auf ihren Stil hin prüft, dann ergeben sich folgende Unterschiede:

Am hieratischsten sind die Darstellungen in Hosios Lukas. Die Figurenkomposition als formal-geschlossene Einheit hat sich noch nicht durchgesetzt. Ein Nebeneinander von Figuren wird bevorzugt (Taufe Christi, Darstellung im Tempel, besonders kraß in der Fußwaschung und der Szene mit dem ungläubigen Thomas). Die Figuren neigen mehr zum frontalen Hieratismus als zur Geschlossenheit der Komposition. In der Faltenbehandlung, der Darstellung der Köpfe, den Standmotiven, den Körperproportionen ist eine derbe provinzielle Art unverkennbar, die scheinbar an den Errungenschaften des sublimierten Hofstils in Konstantinopel noch keinen Anteil hat.

Ein anderer Stil spiegelt sich in den Mosaiken der Nea Moni wider. Die Figuren haben teilweise den hieratischen Bann gebrochen und sind viel bewegter dargestellt worden, sie verraten keinen antikisierenden Stil. Die Gewänder sind knitttriger und gebrochener, bei göttlichen Figuren mit Goldfäden durchwirkt (Christus in der Anastasis). Stilistisch sind die Mosaiken der Nea Moni in Chios am engsten mit den Narthexmosaiken (Evangelisten) der Koimesiskirche in Nikäa verwandt, die höchstwahrscheinlich zwischen 1059 und 1067 entstanden sind.

Zu einem wahren byzantinischen klassisierenden Stil erheben sich die Mosaiken des Katholikon in Daphni. Hier ist der hieratische Stil am stärksten überwunden worden. Die Figuren haben an plastischer Wirkung zugenommen (Kreuzigung), die Bewegungen sind frei und souverän (Einzug in Jerusalem), die Falten schmiegen sich dem Körper an und deuten die Körperbewegung in voller Klarheit an. Die Frontalität, die in den Kompositionen von Hosios Lukas gezwungen wirkte, wird aufgegeben, die Figuren bewegen sich frei von rechts nach links, ohne jede hieratische Vergewaltigung (vgl. die Anastasis in Hosios Lukas und Daphni). Antikisierend wirkt auch die Darstellung des nackten Körpers, so z. B. in der Kreuzigung. Neu ist die Tendenz, die Figuren zu einer geschlossenen, formal gestalteten Gruppe zu verbinden wie in der Geburt Mariä. Es ist der klassisierende Stil der Hauptstadt, der dem Darstellungszyklus von Daphni einen vornehmen kultivierten Charakter verleiht. Dieser Stil, den man als makedonische oder komnenische Renaissance zu

bezeichnen pflegt, findet zweifelsohne in Daphni seinen Niederschlag (Abb. 8 und 9).

An einigen wenigen Denkmälern, und zwar in der Panagia Angeloktistos in Kiti (Zypern), der Koimesiskirche in Nikäa und der Sophienkirche in Saloniki kann man Veränderungen innerhalb der Darstellung der Maria in der mittelbyzantinischen Mosaikmalerei feststellen.

Die Madonnen der Apsiden werden entweder thronend (Saloniki, Hosios Lukas) oder stehend (Nikäa, Nea Moni, Panagia Angeloktistos in Kiti, Kiev, Sophienkirche, Nea des Basileios I., Kathedrale in Gelati in Georgien, 1130) dargestellt. Die thronende Muttergottes geht auf die Malerei des 6. Jh. zurück (Ravenna, Sant' Apollinare Nuovo; Parenzo, Marienkirche). Die stehende Madonna als Apsisdarstellung ist in der vorikonoklastischen Mosaikmalerei kaum nachweisbar. In der mittelbyzantinischen Malerei aber sind beide Darstellungsarten vorhanden. In der Regel unterscheiden sich die mittelbyzantinischen Madonnen von den altchristlichen dadurch, daß in ihrer nächsten Umgebung sich meist keine Begleitfiguren, wie Erzengel oder Stifter, befinden.

Sie heben sich von der Unendlichkeit des goldenen Hintergrundes der Konche ab, und darin spiegelt sich die distanzierende und isolierte »Inselhaftigkeit« einer Darstellung, die für sich allein die überirdische Sphäre der höchsten himmlischen Hierarchie beansprucht. Die Engel befinden sich meistens in dem Bogen vor der Apsis — im Gegensatz zur altchristlichen Malerei des 5. Jh. sind sie in reichsten Hoftrachten mit Insignien der weltlichen Macht ausgestattet — dargestellt. Sie begleiten des öfteren den leeren apokalyptischen Thron (Nikäa). Eine gewisse Ausnahme in dieser Hinsicht bildet die Maria in der Panagia Angeloktistos in Kiti auf Zypern, wo eine stehende Madonna zwischen zwei Engeln dargestellt ist; die Engel präsentieren der Madonna zwar Weltkugeln, sind aber nicht in Hoftrachten gehüllt.

Die stehenden Madonnen werden mit Kind (wie in Nikäa und der Panagia Angeloktistos) oder ohne Kind, mit erhobenen Händen, als Oranten dargestellt (Nea des Basileios, Nea Moni Chios, Kiev, Sophienkirche). Es scheint, daß dieser Typus durch die hauptstädtische Malerei bestimmt wurde. Sichere Anhaltspunkte zur zeitlichen Bestimmung der einzelnen Mariendarstellungen in den Apsiden der byzantinischen Kirchen besitzen wir nicht.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß die thronende Maria in der Sophienkirche in Saloniki aus dem Ende des 8. Jh. stammt, dafür würden ihre schwerfällige Form und die starke Disproportionierung zwischen Christus und Maria sowie die Inschrift sprechen.

Frühmakedonisch dürfte die Panagia Angeloktastos in Kiti sein, obwohl hier ein altchristliches Vorbild eine etwas archaische Fassung bestimmte, während die stehende Madonna in Nikäa eher unmittelbar nach dem Bildersturm entstanden ist, was die sieghafte Inschrift von der Wiederbefestigung der Ikonen, das aus der Ikonoklastenperiode stammende Kreuz und das noch etwas unbeholfene Verhältnis zwischen der Maria und dem Kind bestärken würden.

Eine Bereicherung der in der Hauptstadt spärlich erhaltenen Denkmäler der Mosaikmalerei bilden die neuentdeckten Mosaiken in der Sophienkirche, und zwar eine Darstellung der Muttergottes zwischen Konstantin d. Gr. und Justinian in der südlichen Vorhalle, zwei Kaiserbildnisse in der südlichen Galerie und eine in Fragment erhaltene Deësis, mit Maria und Johannes dem Täufer.

Die Huldigungsszene mit Konstantin und Justinian dürfte noch aus dem 10. Jh. stammen, wofür die plastische Durchbildung der Gesichter und der farbige Illusionismus sprechen würden. In den beiden Kaiserdarstellungen tritt uns das typische, byzantinisch hieratische Kaiserporträt entgegen, wo das theokratische Prinzip der Übertragung der Herrschaft von Gott auf den Stellvertreter Gottes auf Erden, d. h. den Kaiser, zum Ausdruck gelangt.

In dem früheren Kaiserbild ist Christus zwischen Konstantin IX. Monomachos (1042—1056) und seiner Gemahlin Zoë dargestellt. Die drei Köpfe sind neu dazugekommen, d. h. die Gestalt des Kaisers Konstantin hatte ursprünglich einen anderen Kopf getragen, der mit einem seiner Vorgänger identisch war. Die Modellierung der Gesichter (vor allem der Kaiserin) ist noch auffallend plastisch, der strenge frontale Hieratismus ist durch die Hinwendung der beiden Figuren zum thronenden Christus weitgehendst gemildert.

Eine stilistische Veränderung offenbart sich im zweiten Kaiserbild, das den Kaiser Johannes II. Komnenos und seine Gemahlin Irene auf beiden Seiten der Muttergottes mit Kind darstellt. Dieses Kaiserbildnis wird in das Jahr 1118 datiert. Es fällt der große Unterschied in der ganzen Darstellungsart und im Stil auf.

Der strenge frontale Hieratismus hat zugenommen. Die beiden kaiserlichen Personen wenden sich nicht Maria zu. Sie verharren in

einer viel strengeren Frontalität und Isoliertheit als die Figuren der früheren Kaiserbildnisse. Viel individueller, porträtmäßiger ist der Gesichtsausdruck des Kaisers und der Kaiserin. Trotzdem kommt das Hoheitsvolle und Unnahbare stark zum Ausdruck. Viel stärker ist auch das Flächige betont, die Farbe spielt eine größere Rolle sowohl in den kaiserlichen Gewändern als auch in der Modellierung des Gesichtes der Kaiserin.

Dagegen weist der Stil der Deësis eher ins 13. als ins 14. Jahrhundert. Der ausdrucksvolle Kopf Johannes des Täufers, die feinen Farbenschattierungen von bläulich-grünen Übergängen würden diese Datierung rechtfertigen.

Renaissancetendenzen in der Buchmalerei

Innerhalb der makedonischen und komnenischen Periode zeichnet sich die Buchmalerei durch einen besonderen Aufschwung aus. Sie spielt eine entscheidende Rolle in der Geschichte der mittelbyzantinischen Renaissance.

Schon dadurch unterscheidet sich die sog. mittelbyzantinische Renaissance von der abendländischen, daß sie sich scheinbar vor allem auf die Buchmalerei bezieht. Weniger betroffen von ihr ist die monumentale Malerei und kaum noch die Architektur. Aber auch die Buchmalerei kann unter keinen Umständen mit dem abendländischen Begriff der Renaissance verbunden werden. Es liegen ihr ganz verschiedene geschichtliche und kunstgeschichtliche Ursachen zugrunde.

Wie alle großen kunstgeschichtlichen Prozesse, ist auch die mittelbyzantinische Renaissance engstens mit der byzantinischen Hauptstadt verknüpft. Ihren Anfang nimmt sie nach der Beendigung des Bilderstreites, der die schöpferischen Kräfte von Byzanz auf dem Gebiete der bildenden Kunst durch zwei Jahrhunderte zurückgedrängt hat. Den politischen Hintergrund bildet die Erstarkung des byzantinischen Staates durch die neue, aus dem Westen stammende Dynastie der Makedonier (867—1056), die ganz große Herrscherpersönlichkeiten, wie Basileios I., Konstantin VII. Porphyrogenetos, Leo VI. den Weisen und Basileios II., hervorbringt.

Erfolgreiche Kämpfe mit den Arabern in Kleinasien, der erstarkende politische Einfluß in den Balkanländern, der gelungene

Abwehrkampf gegen die Sarazenen in Griechenland, Dalmatien und Süditalien, die Eroberung Zyperns und Kretas, haben neue Machtpositionen geschaffen, die eine Erneuerung des byzantinischen Reiches zur Folge hatten. Hand in Hand damit gehen innere Reformen. Es ist bezeichnend, wie die Reform des Rechtswesens sich an das große Vorbild der Kodifizierung Justinians anschließt. Aber auch sonst sind Bestrebungen feststellbar, die wie eine Restauration des justinianischen Zeitalters anmuten.

Sowohl in der Tendenz, im Westen wiederum stärker Fuß zu fassen, als darin, im Innern das autokratische Regiment durch Festigung einer mächtigen Bürokratie und Beseitigung der Autorität des Senates auszubauen, ging man auf die Grundlagen zurück, die Justinian geschaffen hat und die scheinbar als die einzig lebensnotwendigen Richtlinien zur Erhaltung des Reiches empfunden wurden. Daß dies tatsächlich der Fall war, beweist die Tatsache, daß man stets in großen Gefahren des Reiches auf diese Grundlagen zurückgegriffen hat. Man hat von dem Begründer der makedonischen Dynastie, Basileios I., nicht mit Unrecht behauptet, daß sein erhaltendes staatsmännisches Wirken im stärksten Maße durch die römische Reichsidee bestimmt gewesen ist (Ostrogorsky).

Diese erwähnte Erneuerung der innen- und außenpolitischen byzantinischen Reichsidee aus der Zeit Justinians hat auch auf das geistige Leben und die bildende Kunst ihren Einfluß ausgeübt. Auch hier ringt man mit Erneuerungstendenzen. Der erneuerten Reichsidee muß auch ein erneuerter Reichsstil dienen. Selbstverständlich werden antikisierende Tendenzen wach. Wie immer, dienen sie der Verfeinerung der Lebensformen des byzantinischen Hofes. Leider sind wir über die Erzeugnisse der Profankunst dieser Periode nicht genug informiert, weil sie mit den Palastanlagen der byzantinischen Kaiser und den Palästen vornehmer byzantinischer Familien einfach zugrunde gegangen sind. Es haben sich nur Beschreibungen von Mosaikausschmückungen des Palastes von Digenis Akritas erhalten, die antike mythologische Darstellungen zum Inhalt hatten.

Einen schwachen Abglanz dieser zugrunde gegangenen monumentalen Malereien bildet eine kleine Auswahl von Handschriften wissenschaftlich-profanen Inhalts. Die Miniaturen dieser profanen, meist naturwissenschaftlichen Werke, die sich in Oppian (10. Jh.), der Marciana in Venedig (Gr. 479) und in dem Nikander (10. Jh.) der Pariser Nationalbibliothek (cod. suppl. gr. 247) erhalten haben,

lehnen sich engstens an antike bzw. spätantike Vorbilder des 3. oder 4. Jh. an. Im Grunde genommen sind es Kopien nach spätantiken Handschriften. Die aufgelockerte Landschaft, das Nachwirken des illusionistischen Stils, eine weiche Körpermodellierung, relativ gute Anatomie bei Unbeholfenheit der Bewegung und Standmotive, eine Reihe von antiken Personifikationen entsprechen dem Stil des 4. Jh. n. Chr. Man hat zwischen dem Pariser Nikander und dem älteren vatikanischen Vergil mit Recht stilistische Übereinstimmungen festgestellt (Weitzmann).

Dieses Anknüpfen an die antike Malerei bedeutet aber nicht, daß man sich etwa direkt an hellenistische Vorbilder aus Alexandrien angeschlossen hat; dieser Anschluß erfolgte an Werke der spätantiken Malerei, die die pompejanische Malerei zur Voraussetzung hatten, aber kaum direkt an eine vorpompejanische Phase anknüpften. Jedenfalls kann man in diesen Miniaturen von einer starken Anlehnung an die spätantike Malerei sprechen.

Nicht anders verhielt es sich mit der sakralen Miniaturmalerei. Auch hier haben wir es mit einem Anknüpfen an die vorikonoklastische Malerei zu tun. Es ist selbstverständlich, daß diese Anknüpfung in manchem den Stil des 9. oder 10. Jh. verrät, aber das Festhalten an den alten Vorbildern ist stärker ausgeprägt als die neuen schöpferischen Tendenzen. Auch diese sind zweifelsohne vorhanden, aber die Neuerungen bedeuten in Byzanz nie eine von Grund aus neue Formensprache, eine neue bildmäßige Struktur, sondern eine erneuernde Kontinuität. Es ist der bewahrende, erhaltende Zug des Byzantinismus, der sich hier bemerkbar macht.

Das Bewahren des alten Kunst- und Kulturgutes bedeutet für Byzanz eine genauso große historische Anstrengung, angesichts der erschütternden Umwälzungen des Abendlandes, wie für das letztere die Erfindung immer neuer Gestaltungsformen. Man darf nicht vergessen, daß Byzanz sich im Kreuzfeuer zweier feindlicher Weltkulturen befunden hat: der abendländischen und der orientalischarabischen, und daß es nur durch diese Beharrlichkeit seinen Bestand sichern konnte.

Nur in diesem Sinne kann man daher von byzantinischen Renaissance sprechen. Sie sind eben von den abendländischen grundverschieden. In einer Reihe von Handschriften des 10. Jh. tritt diese byzantinische Renaissance in Erscheinung. Sie bilden eine Gruppe von stilistisch verwandten Miniaturmalereien, und zwar der Pariser

Psalter Nr. 139, die vatikanische Bibel Cod. Reg. gr. 1, die Josuarolle der Vaticana und das Prunkevangeliar des Athosklosters in Stauronikita (Cod. 43).

Die Miniaturen der erwähnten Handschriften sind stilistisch untereinander insofern verwandt, als sie derselben Richtung angehören, was durchaus nicht besagen will, daß sie alle aus einer Malschule hervorgegangen sind.

Ihnen schließen sich noch zwei frühere Handschriften an, und zwar der nach dem Bilderstreit entstandene Pariser Gregor aus den Jahren 880—886 (Cod. gr. 510) und der Cosmas Indicopleustes der vatikanischen Bibliothek (Cod. gr. 699), obwohl sich bei diesen die Stiltendenzen des 10. Jh. erst ansagen.

Bereits in den zwei frühesten Werken der nachikonoklastischen Malerei treten folgende »stilistische Neuerungen« in Erscheinung: ein antikisierender Gewandfigurenstil und das Bestreben, die Streifenkomposition in ein Vollbild zu verwandeln.

In dem Pariser Gregor tritt der antikisierende »schöne« Gewandstil in den Vollbildern (Vision des Ezechiel) stärker in den Vordergrund als in den Streifenkompositionen, während im Cosmas die meisten Darstellungen von ihm beherrscht werden (Farbtafel I).

Dasselbe gilt von der Bildstruktur. Während im Pariser Gregor die streifenartige, erzählend kontinuierliche Darstellungsweise vorherrschend ist und nur einige Vollbilder sich vorfinden, ist im Cosmas die Tendenz, die neue quadratische Bildstruktur beizubehalten, trotz mancher streifenartiger Rückfälle (Opferung Isaaks) viel ausgeprägter. Wenn die kontinuierlich-erzählende Darstellungsart, wie etwa in der Bekehrung des Paulus, nicht ganz überwunden ist, so ist das Bild doch zu einer Einheit durch den gemeinsamen Rahmen zusammengeschlossen, obwohl der räumliche Zusammenhang nur angedeutet oder durch einen neutralen Hintergrund ersetzt wurde.

Hier taucht bereits das entscheidende Problem der mittelbyzantinischen Renaissance auf, und zwar: sind diese beiden Tendenzen, d. h. der schöne antikisierende Figurenstil und die Überwindung der Streifenkomposition, durch die neue Bildstruktur ein Stilprodukt der byzantinischen Renaissance, oder sind diese Stiltendenzen bereits in der vorikonoklastischen Malerei feststellbar?

Der »schöne antikisierende Figurenstil« ist nichts Neues. Man findet ihn bereits in der altchristlichen Kunst der nachkonstantinischen Zeit, und man findet ihn in Ravenna. Aber auch später im

7. und 8. Jh. tritt dieser Stil in Santa Maria Antiqua in Rom auf. Es ist in diesem Zusammenhang nicht entscheidend, wie weit dieser Stil von byzantinischen oder lokalrömischen antikisierenden Maltraditionen oder, was das wahrscheinlichste ist, von beiden Quellen herrührt. Entscheidend ist, daß dieser antikisierende Stil für die vorikonoklastische und im Westen auch noch für die Ikonoklastenzeit bestimmend gewesen ist.

Die Malereien, die in der Darstellung der Mutter der Makkabäer, der Kreuzigung, der Anbetung der Magier in Santa Maria Antiqua in Rom zutage treten, sind den Miniaturen des Gregor und des Cosmas so verwandt, daß man angesichts dessen von einem Wiederanknüpfen an die vorikonoklastische Periode sprechen muß. Eine Erneuerung nach einer Unterbrechung, aber kein neues Ringen um Formprobleme wie in der abendländischen Renaissance des 13. oder 15. Jh., tritt uns hier entgegen.

Das zweite Problem bildet die veränderte Bildstruktur. Hier ist die Frage nicht so einfach. In der altchristlichen und vorikonoklastischen Malerei finden wir beide Tendenzen: die kontinuierlich-erzählende Streifenkomposition als Derivat der Rolle und ein Vollbild (in Santa Maria Maggiore und in der Wiener Genesis). Auch in den beiden frühen byzantinischen Handschriften der nachikonoklastischen Periode findet man diese beiden Tendenzen, aber die Tendenz zur bildlichen Gestaltung des geschlossenen Vollbildes ist im Wachsen begriffen. Sie scheint die bevorzugte neue Bildform zu sein. Hier liegt also offenbar keine neue Erfindung vor, sondern es handelt sich um eine Bevorzugung oder gar Umgestaltung der Streifenform zu einer Bildform, die aus dieser Bevorzugung hervorgeht.

An den zwei hervorragendsten Miniaturhandschriften der makedonischen Renaissance, der Josuarolle der Vaticana und dem Pariser Psalter Nr. 139, kann man diese Feststellungen bestätigt finden.

Die Josuarolle der Vaticana ist die einzige erhaltene illustrierte Handschrift in Rollenform. In einer fortlaufend-erzählenden Art werden in zeitlich-historischer Aufeinanderfolge die Taten des alttestamentlichen Helden Josua geschildert. Die Abhängigkeit dieses Stiles von den römischen Triumphsäulen ist unverkennbar. Der Feldherr Josua wird hier, genau wie Trajan oder Marc Aurel, inmitten siegreicher Feldzüge an der Spitze seiner Truppen geschildert.

Aber nicht nur das verbindet die Rolle mit der römisch-antiken Kunst. Die Lebendigkeit der Schilderung, die Anschaulichkeit der

Vorgänge, die Klarheit der Abfolge der einzelnen Begebenheiten, die Macht der packenden Erzählung, die flotte Bewegung der Einzelfiguren und der Massen, die Dramatik, die Drastik, das alles weckt die Erinnerung an die Hochblüte der antiken Kunst, in der sich diese hohen Qualitäten in reifster Ausprägung erhalten haben. Aber nicht nur das ruft die Erinnerung an die römisch-antike Kunst hervor, es kommen noch andere künstlerische Eigenschaften, die sich mit den erwähnten zu einer Einheit verbinden, hinzu.

Es ist dies die Darstellung des Raumes, der Landschaft, der Umgebung. In flotten skizzenhaften Strichen, lavierten farbigen Zeichnungen vergleichbar, tut sich vor uns der hügelige Hintergrund auf, wie hingehaucht, an japanische Landschaften erinnernde Baum-silhouetten, Stadtanlagen (Jericho), reizende römisch-antike Landhäuser, die in idyllischer Abgeschiedenheit den Hintergrund beleben, oder antiken Heiligtümern ähnliche, schlanke Rundädikulen, die von heiligen Hainen umgeben sind (die Emissäre der Gibeoniten, Vergehen und Tod Achans, die Rettung Rahabs durch die Spione Josuas). Der Raum ist tief gestaffelt, die Illusion der Tiefe und Weite sind übermächtig, die illusionistischen Mittel zur Hervor-zauberung dieses Raumes überwältigend stark (Fall von Jericho, die Verfolgung der israelitischen Spione).

Man fühlt sich beim Anblick dieser Landschaften und Hintergründe mit ihren lauschigen Waldpartien und den aus den Hügeln auftauchenden Stadt- und Villensilhouetten an römische Landschaften erinnert, wie sie sich hauptsächlich in Pompeji oder in Neapel (Caivano) erhalten haben. Auch die duftige Andeutung der Atmosphäre weist in ihrer Auflösung auf spätantike Landschaftsbilder hin.

Dieser antike Gesamtcharakter wird noch durch eine Reihe von Personifikationen, die die Hügel und Berge bevölkern oder sich unter die Kämpfenden mischen, gesteigert. Oft gerät dieser antikisierende Charakter der Miniaturen mit dem christlichen Inhalt in Konflikt, so z. B. in der Darstellung des Dankgebetes Josuas oder der Emissäre der Gibeoniten. Josua steht betend vor einer antiken Ara, auf der ein Reinigungsfeuer (Opferfeuer) brennt, im Hintergrund befindet sich in einem Hain eine antike Ädikula, die wie ein heidnisches Heiligtum aussieht. Nur die Hand Gottes darüber erinnert an christliche Vorstellungen; so eng verknüpft kommt antikes Heidentum und Christentum nur selten zum Vorschein.

Man hat nun bis vor kurzem angenommen, daß die Josuarolle eine Kopie einer aus dem 4. bis 5. Jh. stammenden altchristlichen Handschrift bildet. Über die Zeit der Entstehung dieser Kopie war man sich nicht schlüssig. Man verlegte sie bald ins 7. bald ins 10. Jh. Erst die letzten Untersuchungen haben ihre Entstehung ins 10. Jh. fixiert und sehen in ihr eine selbständige Schöpfung der makedonischen Renaissance (Weitzmann).

Dagegen erheben sich starke Zweifel, nicht was die Verlegung der Kopie ins 10. Jh. betrifft, sondern bezüglich der Selbständigkeit ihrer Schöpfung. Einzelne Teile der Rolle sollen im 10. Jh. durch Ersatzstücke ergänzt worden sein, verschiedene Einzelheiten sollen dem Original nicht entsprechen, so daß man eine Neuschöpfung bzw. eine weitgehende Abweichung von der ursprünglichen altchristlichen Rolle angenommen hat. Spätere Handschriftenillustrationen, wie z. B. der Oktateuch der Vaticana (Gr. 747), sollen den ursprünglichen Typus der Josuarolle besser wiedergeben.

Entscheidende Kriterien sprechen gegen diese Auffassung. Die Josuarolle ist eine Handschrift, die sich stilistisch engstens an ein altchristliches Vorbild anschließt. Dafür spricht vor allem der Stil der Rolle. Der Impressionismus, die flüchtige Art der gegenständlichen Darstellung, die weiten Räume, die Landschaft, die Wiedergabe der Atmosphäre, die organische Durchbildung des menschlichen Körpers, die rasche, überzeugende Beweglichkeit der Figuren, die pompejanischen Motive, die antiken Personifikationen, das antike Beiwerk, das alles spricht für eine Kopie nach einer altchristlichen Handschrift des 4—5. Jh. Es genügt, auf die Josuadarstellungen in Santa Maria Maggiore oder die Wiener Genesis hinzuweisen, um zu erkennen, daß sich in der altchristlichen Malerei stilistische Grundlagen erhalten haben, die auffallende Ähnlichkeiten mit der Josuarolle aufweisen.

Es ist zur Erklärung der Entstehung der Rolle auch nicht notwendig, auf irgendwelche hellenistisch-alexandrinische Einwirkungen hinzuweisen (Wulff, Morey), denn alle erwähnten »hellenistischen« Einwirkungen finden wir sowohl in der pompejanischen, der römischen, wie der altchristlichen Malerei bzw. den altchristlichen Vorbildern wieder, welche diese antiken Stil Tendenzen innerlich verarbeitet haben. In der Josuarolle sind, stilgeschichtlich gesehen, keine grundlegenden Gestaltungsprobleme enthalten, die auf Einwirkungen einer vorpompejanischen hellenistischen Malerei schlie-

ßen ließen, es sei denn, daß dieselben bereits in der pompejanischen Malerei umgeschmolzen wurden. Aber auch über die pompejanische Malerei gehen die Errungenschaften der Josuarolle hinaus, da sie eine Darstellungsweise zeigen, die sich erst in der spätrömischen und der altchristlichen Kunst ausgebildet hat. Es handelt sich hier um die fortlaufend-erzählende, den historischen Vorgang in seiner zeitlichen Abfolge abwickelnde kontinuierliche Schilderung der dargestellten Vorgänge.

Diese, durch Stilvergleiche erhärteten Tatsachen beweisen, daß es sich bei der Josuarolle um eine Kopie einer altchristlichen Handschrift des 4.—5. Jh. handelt. Jede Kopie trägt auch den Stempel ihrer Zeit, das ist unvermeidlich. In einer relativ geringfügigen Verhärtung bzw. Verzeichnung der Formwiedergabe des nackten menschlichen Körpers, etwa bei der Wiedergabe der Beine, seltener bei der Gewanddarstellung, spiegeln sich die Stiltendenzen des 10. Jh. wider, sonst gibt die Kopie das Original treu wieder (vgl. Ullstein Kunstgeschichte, Band VII, Abb. 18).

Diese Sachlage wird durch die späteren Miniaturen des Oktateuch bestätigt (Vaticana Cod. Gr. 747; Cod. Gr. 746; Serail, Cod. 8; Smyrna Cod. A I; aus Athos: Vatopedi, Cod. 602 aus dem 13. Jh.). Alle erwähnten Miniaturen, mit Ausnahme der vatikanischen, 747, schließen sich der Josuarolle an, setzen aber deren Stil in den des 11., 12. oder 13. Jh. um. Sie sind charakterisiert durch einen harten Figuren- und Gewandstil, das Fehlen der Raumtiefe, der illusionistischen Wiedergabe der Landschaft und durch erstarrte Bewegungen. Entscheidend ist der Umstand, daß sich die fortlaufende streifenartige Erzählung der Josuarolle in einzelne gerahmte Vollbilder verwandelt hat. Gerade diese Tendenz, ein geschlossenes Vollbild wiederzugeben, ist für die byzantinische Malerei der makedonischen und komnenischen Renaissance charakteristisch, wodurch andererseits wiederum nahegelegt wird, daß die Miniaturen der Josuarolle sich an das altchristliche Vorbild halten und am wenigsten von den Stiltendenzen des 10. Jh. geprägt wurden.

Wie verschieden sich dagegen die bekanntesten Miniaturmalereien des 10. Jh. zur Josuarolle verhalten, geht aus dem Pariser Psalter Nr. 139 hervor. Der Pariser Psalter wird als der Hauptvertreter der makedonischen Renaissancemalerei bezeichnet, und es erhebt sich auch hier wiederum die Frage, worin diese Renaissancebewegung der makedonischen Epoche besteht.

Der Pariser Psalter beinhaltet vierzehn Miniaturen, acht David-
szenen (der harfenspielende David, Kampf Davids mit Goliath,
Kampf Davids mit dem Löwen, die Frauen Israels huldigen David,
Salbung, Krönung und Reue Davids, David zwischen Prophetie
und Weisheit), zwei Mosesszenen (Übergang über das Rote Meer,
Gesetzgebung) und Darstellungen aus dem Leben der Propheten
und Könige (Gebet Jonas, Gebet Jesaias, Gebet Ezechiels, Gebet
Hannas). Inhaltlich sind die Illustrationen uneinheitlich, jedenfalls
beschränken sie sich nicht auf bloße Psalterillustrationen, sondern
stammen eher von einer reichen Psalmen- und Odenillustration.

Aber nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch sind Unter-
schiede vorhanden. Ein Vergleich zwischen der Krönung Davids
und der Darstellung »Die Frauen Israels huldigen David« einer-
seits, dem harfenspielenden David, der Reue Davids und dem
Gebet Ezechiels andererseits, verrät große Unterschiede. Während
die beiden ersten Darstellungen räumliche Unklarheit, Verzeichnun-
gen und plumpe Figurendarstellung zeigen, zeichnen sich die ande-
ren durch klare Raumwiedergabe, feine, eher illusionistische Hinter-
grundbehandlung und korrekt antikisierende Figurendarstellung
aus. Man könnte noch weitere Unterschiede hervorheben (Abb. 11).

Diese Unterschiede können auf zwei Ursachen zurückgeführt
werden, auf die Verschiedenheit der Vorlagen und auf die Ver-
schiedenheit der Hände. Nachdem noch eine Reihe anderer Hand-
schriften einen dem Pariser Psalter auffallend ähnlichen Stil ver-
raten (Evangeliar in Stauronikita, Cod. 43 und Cod. Reg. Gr. 1 der
Vaticana), würde man wie in anderen ähnlichen Fällen an eine Mal-
werkstatt denken, wobei auch eine Verschiedenheit der Vorlagen
nicht ausgeschlossen ist.

Für die Stellung des Psalters in der makedonischen Renaissance
sind der »schöne antikisierende« Figurenstil, die Bildstruktur und
die Komposition entscheidend.

Den »schönen antikisierenden Figurenstil« teilt der Pariser Psal-
ter, mit Ausnahme der erwähnten Darstellungen, die eine etwas
plumpere und verzeichnete Figurenwiedergabe aufweisen, mit der
Josuarolle. Auch die illusionistische Wiedergabe der Landschaft, die
skizzenhafte Behandlung der Bäume, Stand- und Sitzmotive, die
feine Wiedergabe der Atmosphäre, die gute Beobachtung in der
Darstellung des nackten menschlichen Körpers, die räumliche Klar-
heit, die gute Erfassung des Hintereinanders von Figuren, ferner

die antiken Personifikationen, pompejanische Motive, die als Säulenädikulen auftreten, zuletzt die enge Verbindung von christlichen und antiken Motiven, alle diese Merkmale, die in den besten Darstellungen des Pariser Psalters auftreten (z. B. im harfenspielenden David, im Kampf Davids mit Goliath und Davids mit dem Löwen), finden wir auch in der Josuarolle der Vaticana. Es gibt sogar antike Personifikationen, die sich in beiden Handschriften wiederholen, wie z. B. die der Nacht, oder die, die in engster Verbindung mit der Handlung stehen (Stadtpersonifikationen, Berggötter, Wüstenpersonifikationen).

Aus dieser Übereinstimmung kann man entnehmen, daß beide Handschriften auf ähnliche Vorbilder zurückgehen und daß die erwähnten Motive keine Erfindung einer gelehrten künstlichen Humanistengeneration sind, sondern daß sie sich an die vorangegangene vorikonoklastische Malerei anschließen und ferner, daß ähnlich wie in der Josuarolle hier kein alexandrinischer Hellenismus festgestellt werden kann, sondern die Fortsetzung jener Maltradition, die durch den Bilderstreit gewaltsam unterbrochen wurde. Man kann daher, von diesem Gesichtspunkt aus gesehen, beim Pariser Psalter nicht von einer eigentlich schöpferischen Renaissance sprechen, sondern nur von einem Wiederanknüpfen an eine ältere vorikonoklastische Strömung, die damals bereits eine weitgehende Verschmelzung antiker und christlicher Motive vollzog.

Ungeachtet dieser Übereinstimmung gibt es aber auch Unterschiede. Sie beziehen sich auf die Bildstruktur. Die Josuarolle ist ein Vertreter des kontinuierlich-erzählenden Stils, der sich ununterbrochen in lebendigster Bewegung vor unseren Augen abrollt. In auffallendem Gegensatz dazu besteht der Pariser Psalter aus einzelnen Vollbildern, die sowohl durch das quadratische oder hochgestellte Format als eine breite ornamentierte Umrahmung sich von der Josuarolle unterscheiden. Größer kann der Unterschied nicht gedacht werden. Einerseits der kontinuierlich-erzählende fortlaufende Stil und andererseits das in sich geschlossene Vollbild.

Überprüft man die Vollbilder des Pariser Psalters, so fällt ein Unterschied in der figuralen Komposition auf. Bei einigen Darstellungen (dem harfenspielenden David, Kampf Davids mit Goliath und Davids mit dem Löwen, der Krönung, der Salbung Davids) entspricht dem Vollbild auch die für sich bestehende geschlossene Komposition. Bei anderen Darstellungen hat man den Eindruck,

daß es sich um Ausschnitte aus einer kontinuierlich fortlaufenden Darstellung handelt (bei der Reue Davids, dem Gebet Ezechiels, der Jonasszene, der Gesetzesübergabe an Moses). Das Entscheidende bei jenen Darstellungen, wo die fortlaufende Erzählungsart vorherrscht, ist die Tatsache, daß zwei zeitlich voneinander geschiedene Szenen auf einem Bild dargestellt wurden und daß die Hauptperson zweimal wiederkehrt (David, Ezechiel, Jonas, Moses).

Ferner ist eine abrupte Darstellungsweise charakteristisch, d. h. die Geschlossenheit der Komposition ist dadurch gesprengt worden, daß einzelne Figuren ganz am Rande der Darstellung angebracht wurden und sich mit dem Rücken zur Mitte wenden, so als ob sie die Fortsetzung der Handlung, die plötzlich durch den Rahmen abgebrochen wurde, bilden würden (besonders kraß in der Reue Davids, Abb. 11). Auch das Übereinanderstellen von Figuren, wie etwa im Übergang über das Rote Meer, und die plötzliche Unterbrechung einer bewegten Menschenmassé durch den Rahmen, sprechen für die Umsetzung einer fortlaufenden Erzählung in ein geschlossenes Vollbild.

Im Pariser Psalter sind im Gegensatz zur Josuarolle zwei Bildstrukturen vorhanden: Vollbilder mit geschlossenen einheitlichen Kompositionen und Vollbilder ohne geschlossene einheitliche Komposition, bei denen die fortlaufende Erzählung in einen Rahmen hineingepreßt und so künstlich zu einem Vollbild wurde.

Es erhebt sich die Frage, ob die Tendenz zur Gestaltung von Vollbildern bzw. die Umsetzung des fortlaufenden Erzählungsstils in Vollbilder eine Stileigentümlichkeit des 10. Jh. bildet oder sich bereits in der vorikonoklastischen Malerei vorfindet. Im allgemeinen hat sich die Umsetzung der Rollenform in einen Codex bereits in der altchristlichen Malerei vollzogen (Wiener Genesis), sie ist also keine neue Errungenschaft der Renaissance des 10. Jh. Die besprochenen Oktateuche und die ganze spätmakedonische und komenische Malerei bevorzugen immer mehr das Vollbild. Dies hängt wohl mit der erstarkten Hieratik und der Tendenz, in den sog. Festen die Einzeldarstellung zu bevorzugen, zusammen.

Man hat also aus der vorikonoklastischen Malerei in erster Linie das entnommen, was den Stiltendenzen des 10. Jh. am besten entsprach, das Vollbild mit geschlossener Komposition, also die antike Bildstruktur. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß einige Vorbilder, die eine kontinuierliche Darstellungsweise aufwiesen, im 10. Jh. zu-

rechtgestutzt, d. h. durch die Anbringung von Rahmen in Vollbilder verwandelt wurden. Andererseits aber ist kaum anzunehmen, daß der ganze schöne antikisierende Stil neu erfunden, die vielen Personifikationen angestückelt wurden, da ja bereits in der altchristlichen, vorikonoklastischen Malerei ein antikisierender Stil herrschte und solche Personifikationen verwendet hat.

Wenn die Malereien in Castelseprio, die vor kurzem von italienischen Forschern entdeckt wurden, aus der vorikonoklastischen Zeit stammen sollten, wofür vieles spricht, dann hätten wir in ihnen einen Beweis mehr, daß großfigurige antike Personifikationen engstens mit altchristlichem Inhalt verschmolzen, bereits damals auch die Wandmalerei beherrschten.

Man muß sich daher bei der Beurteilung der mittelbyzantinischen Renaissance von den Vorstellungen der abendländischen Renaissance befreien. Sie ist keine grundsätzliche Neuschöpfung des 9. bis 10. Jh. wie die abendländische Renaissance des 13.—15. Jh., sondern eine Fortsetzung und Neubelebung einer bereits bestehenden Malerei, die durch den Bildersturm unterbrochen wurde. Es spiegelt sich in ihr die Tendenz, den »schönen antikisierenden Stil« aus dem Reservoir der altchristlichen Malerei hervorzuheben, und darin kommt bereits ein gewisses verfeinertes Stilempfinden zum Ausdruck, das für den Hof von Konstantinopel so bezeichnend war. Nicht umsonst hat man die Gruppe von Handschriften, die mit dem Pariser Psalter in Verbindung stehen, als Werk einer Malschule, die zu einer aristokratischen Richtung gehört, bezeichnet.

Wenn in letzter Zeit der Kaiser Konstantin Porphyrogenetos als der Urheber dieser Erneuerung bezeichnet wurde, und zwar nach authentischen Nachrichten, in dem Sinne, daß er sich um eine Restauration und Erneuerung dieses Lebens, das vergessen und verschwunden war, bemühte, so bestätigt dies die Interpretierung der byzantinischen Renaissance, die hier versucht wurde. Es ist mehr als auffallend, wie sich diese restaurative und bewahrende Renaissanceauffassung mit derjenigen Justinians deckt, der in der 17. Novelle seines Rechtscodexes von der Wiederherstellung des

Farbtafel V Kreuzreliquiar. Cosenza. Domschatz. 12. Jh. Vorderseite. Silber vergoldet und Email. 26 × 21 cm. 1222 von Friedrich II. der Kathedrale von Cosenza geschenkt

ganzen schon verlorengegangenen und zusammengeschrumpften Altertums spricht (nobis reparantibus omnem vetustatem iam deperditam iam deminutam). Wir stoßen hier auf eine der entscheidenden Kern- und Existenzfragen des ganzen Byzantinismus.

Neben der höfischen, von Konstantinopel ausgehenden Buchmalerei besitzen wir eine andere, die als mönchische oder volksmäßige Psalterillustration bezeichnet wurde. An zwei Vertretern kann man die Stileigenschaften dieser Psalterillustrationen hervorheben, an dem Pantokratorpsalter im Athos (Cod. 61) und dem bekanntesten unter ihnen, dem Chludoffpsalter in Moskau (Historisches Museum, Cod. 129). Diese Psalterillustrationen bestehen aus Marginalienmalereien, die am Rande des Textes angebracht waren und in einer flotten, skizzenhaften, aber ausgesprochen derben Art den Psalter illustrieren und darüber hinaus verschiedene andere Szenen einflechten, wie z. B. erbauliche Darstellungen oder Darstellungen, die sich auf den Bilderstreit beziehen (Chludoffpsalter).

Die Darstellungen sind ungerahmt und schildern abgekürzt die einzelnen Begebenheiten, sie sind lebendig bewegt und fern von jedem »höfischen Klassizismus«. Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir es hier mit einer Provinzkunst zu tun haben, und es ist höchstwahrscheinlich, daß diese Illustrationen in Kleinasien entstanden sind (Weitzmann). Auch diese Darstellungsart knüpft an den erzählenden Stil der altchristlichen Malerei an.

Die kleinasiatischen Psalterillustrationen beweisen, daß sich in den byzantinischen Provinzen im Gegensatz zur Hauptstadt ein vulgarisierter altchristlicher Stil erhalten hat, der sich über den Bildersturm hinaus bis ins Mittelalter fortsetzte. Die höfische »klassisierende« Malerei hat ihn nicht zu verdrängen vermocht. Es spricht vieles dafür, daß diese Psalterillustrationen knapp nach dem Bilderstreit im 9. Jh. entstanden sind.

Im Zusammenhang mit ihnen sind die kappadokischen Höhlenfresken zu erwähnen. Sie schmücken die Wände von Höhlenkirchen in der Nähe von Caesarea. Ihre Entstehungszeit ist umstritten (9.—14. Jh.) und muß vorderhand offenbleiben.

Man kann zwei Stilgruppen von Malereien unterscheiden. Eine frühe Gruppe, in der sowohl in den Themen, in der Anordnung der Fresken als auch in dem Stil ein starker Archaismus festgestellt werden kann (Eusthathioskirche, Toquale Kilisse und Queledjar) mit friesartiger, chronologisch ablaufender Aneinanderreihung von Fres-

ken, die ebenso wie gewisse Themen, z. B. die archaische Fassung der Frauen am Grabe und der Kreuzigung, an altchristliche Malereien erinnern.

Auch die Malweise ist grob stilisiert, von einem derben Graphismus getragen und entspricht diesem vulgarisierten altchristlichen Stil, dessen Nachklänge in den Mönchspсалtern nachwirken. Aber neben diesen Einflüssen dringen immer intensiver Konstantinopler Einwirkungen ein, die sich in der strengen Anordnung der Fresken nach den Vorbildern des Pantokratorzyklus mit Festen bemerkbar machen. Vor allem in den Kreuzkuppelkirchen von Gereme, Quaranleg-Kilisse und Elmaly-Kilisse tritt dieses strenge hauptstädtische Ausschmückungsprogramm in Erscheinung (Christus Pantokrator in der Mittelkuppel, Evangelisten in den Pendentifs, Propheten in den Bogen unter der Kuppel und Ansätze zu Festdarstellungen). Auch der lineare Graphismus der früheren Fresken tritt zurück und macht einem zwar derberen, aber doch »schönen Figurenstil« Platz.

Obwohl die Fresken von keinen hervorragenden Künstlern ausgeführt wurden, beweisen sie doch das Fortleben der altchristlichen Maltradition in den kleinasiatischen Provinzen und damit deren Zusammengehörigkeit mit der großen Kunst- und Kultureinheit des Mittelmeerraumes.

Wie sich der antikisierende schöne Figurenstil der Josuarolle und des Pariser Psalters und verwandter Miniaturen verflüchtigt, dafür sprechen Handschriften aus dem Ausgang des 10. Jh. und aus der kometenischen Periode (1081—1185).

In der makedonischen Zeit kann das vatikanische Menologion des Kaisers Basil II. (976—1025) den Umschwung verdeutlichen. Die Handschrift enthält vierhundertdreißig Miniaturen, wovon dreihundert auf Heiligen- und Märtyrerszenen entfallen. Es haben sich auch die Namen von acht Miniaturmalern erhalten, die an der Ausmalung des Codex beteiligt waren.

Die Miniaturen entfernen sich von dem impressionistischen Stil der makedonischen Renaissance durch die Zunahme an strengem mittelalterlichem Hieratismus, der durch frontale Heiligenfiguren und symmetrisch dargestellte Architekturen hervorgehoben wird, wie durch die konventionelle Wiedergabe der Landschaft durch kahle Felskulissen, hinter denen der goldene Hintergrund zum Vorschein kommt, und durch das Zurückdrängen der die Figuren miteinander verbindenden Atmosphäre. Ferner tritt eine Monotonie

durch die Wiederholung derselben Motive auf, die auf einen Niedergang der schöpferischen Kräfte hinweist, der durch eine souverän beherrschte Routine, etwa in der Farbengebung, nicht wettgemacht werden kann. Die große Zeit der byzantinischen Buchmalerei ist damit bereits überschritten. Die zahlreichen Nachahmungen des Menologions verraten ein weiteres Absinken des Stils.

In der komnenischen Miniaturmalerei ist ein Zunehmen des Hieratismus feststellbar. In den späteren Fassungen der Oktateuche, vor allem in dem Exemplar des Serail, das auf Veranlassung Isaaks, des Sohnes Alexius' I. Komnenos (1081—1118) illuminiert wurde, kann diese Zunahme der strengen mittelalterlichen Richtung beobachtet werden. Die Miniaturen entfernen sich sichtlich von den antiken Vorbildern, der Illusionismus tritt zurück, das Vollbild wird aus dem fortlaufenden Erzählungsstil, d. h. der Rollenform, herausgeschnitten.

Diese neuen hieratischen Tendenzen spiegeln sich auch in einer Reihe von Evangelienillustrationen wider. Neben den Evangelisten werden nun auch die Feste als Vollbilder in die Evangelien aufgenommen (Florenz, Laurenziana VI, 23; Athos Iviron Nr. 1).

Die neue Hieratisierung erfaßt vor allem die Figuren. Sie werden überaus schlank, mit kleinen Köpfen dargestellt. Offensichtlich ist die Tendenz zur Streckung der Figuren, die im Gegensatz zu dem »schönen Figurenstil« der makedonischen Renaissance steht (Evangeliar Med. Palat. 224 der Laurenziana in Florenz; Ende des 11. Jh.).

Daneben gibt es überaus reiche, kleinfigurige Evangelienillustrationen, wie im Pariser Evangeliar Nr. 74, wo auch Randminiaturen auftreten. In ihrer kalligraphischen, reich mit Gold durchwirkten Behandlung der Gewänder erinnern sie an byzantinische Emailarbeiten und wirken spielerisch, beinahe zu illustrativer Kunstfertigkeit herabgesunken.

Prunkhaft in der Ausführung, streng in der kompositionellen Gruppierung der Figuren sind die Illustrationen der Homilien (Lobgesänge zu Ehren Marias), von dem Mönch Jakob Kokkinobaphos verfaßt. Zwei illuminierte Handschriften haben sich erhalten (Rom Vat. Gr. Nr. 1162 und Paris Nr. 1208), deren Darstellungen aus dem Leben Marias einen trockenen Stil zeigen, wie wir ihn bereits aus den Menologien kennen.

In den Bildnissen der byzantinischen Kaiser treten gewisse neue naturalistische Züge sowohl in der Darstellung der zeitgenössischen

Tracht als auch in der individuellen Wiedergabe der Gesichter zutage, wie man das aus der Miniatur mit der Darstellung des Kaisers Nikephoros Botaniates (1078—1081) der Pariser Nationalbibliothek (Coislin 79) ersehen kann.

Im allgemeinen kann beobachtet werden, daß in der komnenischen Zeit die mittelalterlich-hieratischen, ja sogar mönchischen Tendenzen die üppige Blüte der antikisierenden Richtung mit ihrer positiven Einstellung zur sinnlichen Erfassung der Außenwelt zurückdrängen.

DIE SPÄTBYZANTINISCHE KUNST

Die allgemeinen Voraussetzungen im Palaiologenzeitalter (1261—1453)

Tiefe politisch-gesellschaftliche und geistige Erschütterungen durch die Eroberung von Byzanz durch die Lateiner und deren Herrschaft in Konstantinopel (1204—1261), Griechenland, Palästina, Syrien und Kleinasien haben das byzantinische Reich heimgesucht.

Eine den byzantinischen Vorstellungen fremde Welt drang in die bedeutendsten byzantinischen Provinzen ein und bemächtigte sich zuletzt der Herzkammer des Reiches, Konstantinopels.

Es genügt, die Beschreibungen der Kreuzfahrer, die uns Anna Komnena hinterlassen hat, sich in Erinnerung zu rufen, um die tiefe Kluft zu erkennen, die Byzanz bereits im 12. Jh. vom Okzident trennte. Man kann sich vorstellen, wie unendlich sich dieser Abgrund vertiefte, als die mit Byzanz zum Kampf gegen den Islam verbündeten Kreuzfahrer sich nun selbst plündernd und siegend Konstantinopels bemächtigten.

Allerdings, um den Wirkungen auf dem geistigen und kulturellen Sektor gerecht zu werden, die der Zusammenstoß dieser beiden, durch Jahrhunderte einander entfremdeten Welten verursachte, müssen zwei historische Tatsachen im Auge behalten werden: Erstens die erneuernde Kraft des Byzantinismus und zweitens abendländische Rückwirkungen. Die erneuernde Kraft des Byzantinismus tritt in scharfe Opposition gegen den lateinischen Westen im Reich von

Nikäa, dann in Trapezunt und Epiros und gelangt nach der Eroberung Konstantinopels in der sog. Palaiologenzeit eruptiv zum Ausdruck.

Schon dadurch unterscheidet sich diese neue Renaissanceerscheinung von der sog. makedonischen Renaissance, daß sie keine »domizilierte«, aus gewissen Verfeinerungsbestrebungen esoterischer Hofkreise entstandene Palastrenaissance ist, sondern eine Bewegung, die aus einer erschütternden Reichskatastrophe, die alle Schichten erfaßte, hervorgegangen ist und die daher auch mächtiger in das historische Leben eingegriffen hat. Es handelte sich letzten Endes um den Existenzkampf des Byzantinismus, der seine Fortsetzung im geistigen Leben und auch in der bildenden Kunst erfahren hat.

In dieser dramatischen Peripetie erinnert als historische Erscheinung, aber nicht als historische Auswirkung, die palaiologische Renaissance mehr an die abendländischen Renaissancen als die makedonische. Es ist wohl selbstverständlich, daß hier alle schöpferischen Kräfte auf die Erneuerung der eigenen, bisher erreichten Kulturerrungenschaften konzentriert werden mußten. Nur so konnte man sich gegen das fremde, feindliche Kulturgut behaupten.

Aber neben diesen retrospektiven und die alte Tradition bewahrenden geistigen Kräften gab es noch andere, die in das alte Kulturgut etwas Neues hineinzutragen versuchten. Es ist wahr, daß diese neuen geistigen Strömungen auf halbem Wege steckengeblieben sind und Byzanz in einer bloß gemäßigten Form streiften, im Gegensatz zum Abendland, wo sie die ganzen mittelalterlichen Grundlagen erschütterten. Sie haben aber doch der palaiologischen Renaissance zur Herauskristallisierung ihrer Eigenart im Rahmen des Althergebrachten verholfen.

Diese zweite Wirkung geht auf eine Befruchtung durch die Berührung mit dem lateinischen Westen zurück. Wie so oft in der Geschichte beweist diese Erfahrung, daß sich auch fremde und feindlich gegenüberstehende Kräfte gegenseitig beeinflussen können. Die Durchdringung der byzantinischen Welt durch die feudale ritterliche Kultur des Okzidents geht auf eine längere Tradition zurück, die durch die Kreuzzüge und die immer enger werdenden dynastischen Beziehungen zwischen dem byzantinischen Kaiserhaus und den abendländischen Fürstenfamilien gefördert wird.

Durch die Berührung mit den Trägern des abendländischen Rittertums hat sich das byzantinische Reich, hauptsächlich in seinen Pro-

vinzen, teilweise selbst feudalisiert und abendländisch gefärbt. Manuel Komnenos ist ganz von den Idealen des feudalen Rittertums erfüllt und veranstaltet in Antiochia Turniere, in denen er durch seine ritterliche Erscheinung und sein kühnes Benehmen auffällt. In den byzantinischen Romanen des 13.—14. Jh., wie Belthandros und Chrysantza oder Lybistros und Rhodamné, sind deutlich erkennbar Einflüsse der »Chansons de geste« vorhanden.

Unzählige gotische Bauwerke, wie Burgen, Kirchenanlagen und sogar Kathedralen (Zypern), bedecken große Landteile Kleinasiens, Armeniens, Syriens, Palästinas und Griechenlands. Sie haben einen eigenen Stil herausgebildet, der mit Recht als Kreuzfahrergotik bezeichnet wurde.

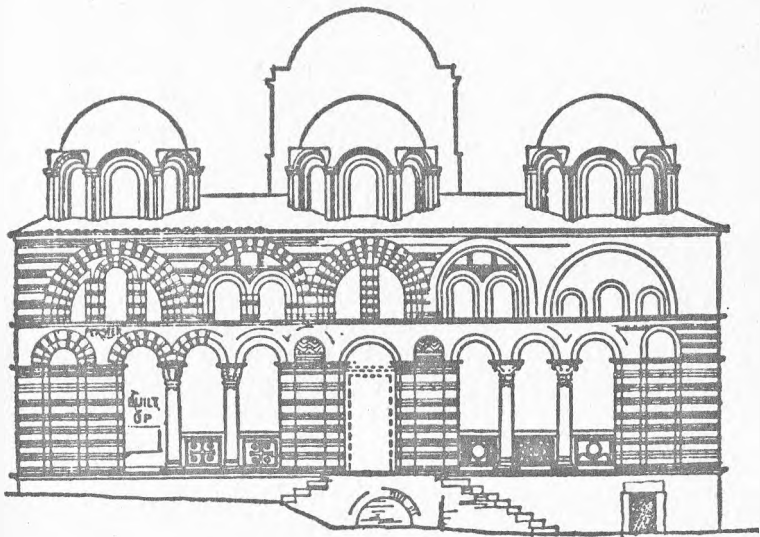
Es darf daher nicht wundernehmen, daß auch in der bildenden Kunst des Palaiologenzeitalters abendländische Einwirkungen vorhanden sind. Sie werden zwar von der lebendig wirkenden, erneuerten byzantinischen Tradition weitgehendst assimiliert, aber verschließen konnte sich ihnen Byzanz ebensowenig, wie sich z. B. Italien den byzantinischen Einwirkungen, die durch die Kreuzfahrer ausgelöst wurden, verschließen konnte.

Die Architektur

In der byzantinischen Hauptstadt haben sich nur die allerwenigsten Baudenkmäler erhalten. Sie fallen durch eine farbige Auflösung der Außenwände sowie durch Zierlichkeit und Streckung der Proportionen auf.

Die überaus reiche, farbige Behandlung der Außenwände beherrscht die Fassade des sog. Palastes des Tekfurserails und die Vorhalle der Theodoroskirche in Konstantinopel. Die Ruinen des Tekfurpalastes sind bis heute mit keiner historischen Palastanlage identifiziert worden, so daß auch sichere Anhaltspunkte für seine Datierung fehlen. Einige Stilmerkmale jedoch könnten für das 13. Jh. sprechen. Die Fassade des Palastes gliedert sich in ein Erdgeschoß, das aus zwei, je mit einer mittleren Säule verbundenen Doppellarkaden besteht, und in zwei Stockwerke, die von einer Reihe oben rund abgeschlossener Fenster durchbrochen werden (Abb. 13).

Fig. 21 Konstantinopel. Kilisse-Djami (Agios Theodoros). Die im 13. Jh. vor die Kirche des 10. Jh. gebaute Vorhalle. Aufriß (vgl. Abb. 14)



Für die Fassade sind weiße und gelbe Marmorquadern, Ziegelschichten und eine Reihe von schachbrettartigen breiten Ornamentfriesen verwendet worden. Auch die Keilsteine der Arkaden sind farbig. Charakteristisch für die Wandgliederung sind die flachen Lisenen, die jede akzentuierte Tektonik vermeiden. Die Wandpfeiler zwischen den Fenstern des ersten Geschosses ruhen weder auf Sockeln noch auf einer Sohlbank. Die koloristische Auflösung der Wand wird noch durch die Verschiebung der Arkaden- und Fensterachsen verstärkt (sechs Achsen des ersten Geschosses entsprechen im zweiten Geschosß sieben Achsen).

Diese farbige, untektionische Auflösung der Wand war sicher auch für die Kirchenanlagen charakteristisch. Davon haben sich nur zwei Beispiele erhalten, eine Kapelle im Bogdanseraïl und die Vor-

halle der Theodoroskirche (Kilisse-Djami) in Konstantinopel, die in der Palaiologenzeit dazugebaut wurde (Fig. 21 und Abb. 14).

Typisch für die Palaiologenarchitektur ist die Durchbrechung des Außennarthex durch je zwei Arkadenöffnungen mit Säulen, wodurch ein starkes optisches Element in die Fassade der Theodoroskirche hineingetragen wird. Die farbige, schichtenartige Wandbehandlung wird außerdem durch Nischenmotive an den Ecken belebt. Also geformte Wand und farbige Auflösung beherrschen die Fassade. Dasselbe gilt für die oberen, flach in die Mauer eingelassenen Arkaden. Sie stehen in keiner axialen Verbindung mit der unteren Partie; also ein ähnliches Sichhinwegsetzen über alle tektonischen Gesetze der Wand wie im Tekfurserail.

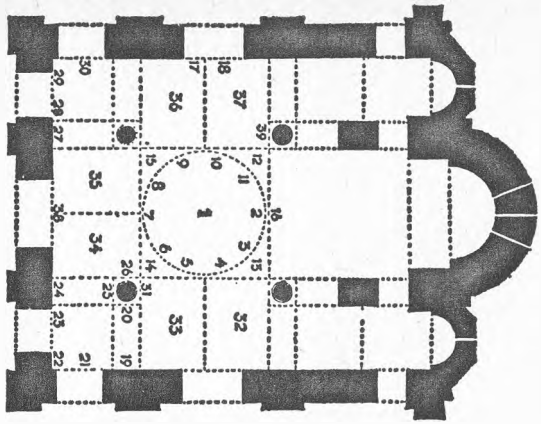
Von kirchlichen Anlagen haben sich nur Kapellen erhalten. Zu den schönsten und zierlichsten dieser Art gehört die südliche Kapelle (Paraklission) der Pammakaristoskirche (Fetje Djami) in Konstantinopel, die als Gruftkirche des Stifters des Klosters Michael Glabas Tarchaniotes 1370 errichtet wurde.

Die Anlage gehört zu den reizvollsten Konstantinopels. Sie ist dreischiffig und in der Mitte mit einer Kuppel versehen, die ursprünglich auf Säulchen ruhte. Die gestreckten Proportionen verleihen dem Bau eine außerordentliche Leichtigkeit. Auch die Außenwand zeichnet sich durch zierliche Formgestaltung aus, die Apsis ist ebenso ist die südliche Wand mehrgeschossig und durch große Bogenstellungen und schlanke Nischen durchbrochen (Abb. 15). Weitere Anlagen aus der Palaiologenperiode besitzen wir nicht. Man ersieht daraus, daß im 14. und 15. Jh. die Baulust erlahmte.

Dafür besitzen wir in den Provinzen, hauptsächlich in den Balkanländern und in Griechenland, eine Reihe von bedeutenderen Bauten. In Griechenland befinden sich die wichtigsten in Saloniki, Mistra (Peloponnes) und am Athos.

Die bedeutendste Anlage Salonikis ist die Apostelkirche, die zwischen 1312—1315 beendet wurde. Sie ist ein typischer Repräsentant der Palaiologenarchitektur, was durch die Streckung der Proportionen, hauptsächlich des mittleren Kuppelraumes durch den überhöhten Tambour, durch die lockere Anbringung der vier Nebenkuppeln und durch die von Arkadenöffnungen durchbrochene äußere Vorhalle bewiesen wird. Die Kuppel ruht auf schlanken Säulen. Der griechischen Bautradition entspricht das Vorherrschen des Ziegels, der Ziegelornamentik und das lockere Verhältnis zwischen dem

Fig. 22 Saloniki.
Apostelkirche.
Zwischen 1312
und 1315 beendet.
Grundriß des
Kernstückes



Gemeinderaum und den breiten Umgängen, die an die Sophienkirche in Saloniki erinnern (Fig. 22).

Eine reiche Architektur hat sich in der byzantinischen Hauptstadt des Peloponnes, in Mistra, erhalten. Nach der Schlacht von Pelagonia (1259), wo die Frankenherrschaft im Peloponnes gebrochen wurde, ist das Despotat von Mistra mit der Ober- und Unterstadt Mistra auf felsigen Terrassen, die sich malerisch über der Ebene des Eurotas erheben, gegründet worden. Hier entstand eine Reihe von bedeutenden Kirchen und Klosteranlagen, in denen sich die wichtigsten Bauwerke aus der spätbyzantinischen Epoche erhalten haben, und zwar die Theodoroskirche im Brontochionkloster (um 1296), die dem hl. Demetrios geweihte Metropolitiskirche (Umbau um 1310), die Aphenidikokirche des Brontochionklosters (um 1310), die aus derselben Zeit stammende Peribleptoskirche und die der Lage nach am schönsten gelegene Kirche des Pantanassaklosters, eine Gründung des Despoten Manuel Kantakuzenos (1349—1380). Die Kirche wurde laut einer verlorengegangenen Inschrift von Johannes Franpoulos um 1428 umgebaut (Abb. 16).

Die traditionelle lokalgriechische Form einer Zweisäulenkirche hat sich in der Peribleptoskirche in Mistra erhalten. Eine Neuerung gegenüber den älteren Anlagen besteht darin, daß das harmonische Gleichgewicht einer zentralen Kreuzkuppelkirche zugunsten einer längsgerichteten Anlage verschoben erscheint. Diese neue Form

wurde von der Sophienkirche in Mistra, die um 1350 errichtet wurde, übernommen.

Die hier bereits zutage tretenden längsgerichteten basilikalischen Tendenzen gehören zu den eigentlichen Neuerungen der Architektur Mistras. Es spiegelt sich darin nicht nur die Rückkehr zur altchristlichen Basilika, sondern der neue Geist der fränkischen Architektur, die auch sonst in den Bauten Mistras Spuren hinterlassen hat.

Es kommt zu einer eigenartigen Verknüpfung einer altchristlichen basilikalischen Anlage mit einer zentralen Kreuzkuppelkirche. An drei Bauten können wir diese Synthese zweier grundverschiedener Formgestaltungen der Architektur verfolgen: an der Demetriuskirche in der Metropolis, der Aphendikokirche des Brontochionklosters und an der Kirche des Pantanassaklosters.

Es wird angenommen, daß der ursprüngliche Bau der Metropolis-kirche des hl. Demetrios einer basilikalischen Anlage entsprochen und um 1310 durch einen Umbau das jetzige Aussehen erhalten hat (Struck). Von der traditionellen hauptstädtischen Kreuzkuppelkirche unterscheidet sich die Anlage dadurch, daß die mittlere Kuppel nicht auf vier Säulen ruht, sondern auf vier Pfeilern, die sich erst in der Empore erheben, während das Erdgeschoß wie in einer altchristlichen Basilika aus einem Paar von je vier Arkaden und je drei Säulen besteht. Unten wird daher eine ausgesprochen basilikale Tiefenrichtung mit Pseudonebenschiffen in die Wege geleitet, während sich über den Emporen eine Kreuzkuppelkirche erhebt. Zwei Bauideen, die tiefenbetonte basilikale und die in sich ruhende zentrale, kämpfen um die Vorherrschaft. Immerhin scheint dieser Prozeß sich hier noch in einem Anfangsstadium zu befinden, und die zentrale Bauidee, die einer basilikalischen sozusagen »aufgestülpt« worden ist, beherrscht mit der Betonung der Eckkuppeln und des Tonnenkreuzes den Bau.

Einen Schritt weiter ist die Aphendikokirche des Brontochionklosters gegangen. Hier ist der tiefenbetonte basilikale Gedanke durch die Verselbständigung der Nebenschiffe erreicht worden, die im Erdgeschoß von je fünf Kuppeln überdeckt sind. Allerdings wird diese »Emanzipierung« der Seitenschiffe im Erdgeschoß durch die Kuppel im Mittelquadrat und die Eckkuppeln in den oberen Teilen übertönt. Die fremdgewordene »fränkische« basilikale Tiefenrichtung wird zwar auf dem Wege über die altchristliche Basilika eingeführt, aber von der rein byzantinischen Idee der Kreuzkuppel-

kirche symbolhaft beherrscht. Die Kirche des Pantanassaklosters schließt sich engstens an die Apendikokirche an. Beide bilden den letzten Ausklang der Palaiologenarchitektur vor dem Zusammenbruch Konstantinopels (1453) und Mistras, das den Fall von Konstantinopel um sieben Jahre überdauert hat.

Während die Grundgestaltung der wichtigsten Anlagen Mistras aus für diese Periode so bezeichnenden »verhüllten Kompromißlösungen« bestand, sind an anderen Stellen eindeutige Einbrüche der »fränkisch-gotischen Architektur« zu verzeichnen. So besitzt eine Reihe von Anlagen Glockentürme (Apendikokirche, Turm des Peribleptosklosters und der Pantanassakirche). Zu den schönsten Turmschöpfungen gehört der Turm an der Westfassade der Kirche des Pantanassaklosters. Der Turm trägt in seinem Verhältnis zum Bau den Charakter eines italienischen Campanile, in seinen Formen aber lehnt er sich an französische Vorbilder an. Die stark durchbrochenen Wände, die Dreipässe, die spitzen Giebel und der spitze Turmhelm mit Ansätzen von Fialen sprechen eine deutliche Sprache. Auch die Außendekoration der Pantanassakirche mit ihren Blendarkaturen, Spitzbogen, kielbogenartigen Dekorationsmotiven bildet eine Mischung von gotischen und islamisierenden Elementen, die an Sizilien erinnern (Dom von Cefalù, Monreale). Dagegen erinnert die leichte, loggienartig durchbrochene Vorhalle an italienische Denkmäler der Frührenaissance.

Diese letzten Spuren italienisch-abendländischen Einflusses vor der Eroberung Griechenlands durch die Türken werden begreiflich, wenn man bedenkt, daß in der Klosterkirche von Pantanassa berühmte historische Persönlichkeiten ihre letzte Ruhestätte gefunden haben, so die Gemahlin des letzten byzantinischen Kaisers Konstantinos XI., Theodora Tocco, und die sowohl durch ihre Schönheit als auch Seelen- und Charaktergröße berühmte Gemahlin des Despoten Theodoros II. von Mistra, Kleepe Malatesta (Abb. 16).

Eine grundverschiedene Entwicklung nahm die strenge Klosterarchitektur des Berges Athos. Es herrscht hier die alte Bauform des Dreipasses (Trikonchos) vor. Wir können diese Form bis in die altchristliche Architektur zurückverfolgen (Cella Trichora in Rom, rotes und weißes Kloster in Ägypten). Am Athos wird dieser Trikonchos mit einer Kuppel und einer reichgestalteten Vorhalle verbunden. Diesen Typus finden wir in den frühesten Anlagen vertreten (Katholikon von Lavra, um 1004 beendet; Iviron und Vatopedi

bilden Nachahmungen von Lavra). Auch in der Palaiologenarchitektur bleibt dieser Typus unverändert. Neuerungen treten nur innerhalb dieser Grundstruktur auf. Die Kuppel ruht auf Säulen, und die Proportionen werden schlanker (Chilandar aus dem 13. Jh.). Neu ist ein großer quadratischer Vorbau, der aus mehreren Traveen besteht und von zwei Kuppeln gekrönt wird (das sog. liti). Dieser Raum dient zur Verrichtung von liturgischen Gebeten und schützt die eigentlichen Sakralräume vor dem zu raschen Eindringen in dieselben (Chilandar, 13. Jh., Pantokrator, 1363, Esphigmenu, 14. Jh.).

Die Architektur der Athosklöster hat einen großen Einfluß auf die Klosterbaukunst Griechenlands und der Balkanländer ausgeübt.

Die Stilwandel in der monumentalen Malerei

Mit der palaiologischen Renaissance ist auch eine Reihe von monumentalen Malereien verknüpft. Zu den bedeutendsten dieser Denkmäler gehören die Mosaiken der Chorakirche (Kachrije-Djami) in Konstantinopel und die Fresken in den Kirchen Mistras.

In der Tat bedeuten sie einen tiefen Einschnitt in der Geschichte der spätbyzantinischen Malerei und zeigen vielleicht die größte Wandlung, die sich innerhalb der byzantinischen Malerei vollzogen hat. Was die Mosaiken der Chorakirche und die Fresken von Mistra betrifft, so bedeutet das Wort Renaissance im Zusammenhang mit ihnen etwas anderes als in der Zeit der makedonischen Dynastie. Diese letzte Phase in der Geschichte der byzantinischen Malerei hat nicht mehr einen bloß restaurativen Charakter, sondern weist eine reale Wandlung auf, die für die ganze spätbyzantinische Kunst von entscheidender Bedeutung gewesen ist.

Über den stilgeschichtlichen Verlauf der palaiologischen Malerei, deren Bedeutung erst in der allerneuesten Zeit erkannt wurde, bestehen zwei verschiedene Ansichten. Die ältere scheidet die Palaiologenmalerei in eine makedonische und in eine kretische Schule (Millet), während die neuere einen malerischen Stil des 14. Jh. (frühpalaiologisch) und einen beruhigteren, klassizistisch-graphischen der zweiten Hälfte des 14. Jh. und des 15. Jh. (spätpalaiologisch) annimmt (Lazarev). Die erstere Ansicht beruht auf keinen sicheren Grundlagen, dagegen hat die zweite den Vorteil, stilgeschichtliche

Kriterien zur Beurteilung der Palaiologenmalerei herangezogen zu haben.

Allerdings kann man eine Trennung zwischen dem 14. und 15. Jh. noch nicht durchführen, da das malerische, oder besser ausgedrückt, das optisch-koloristische Element das ganze 14. Jh., ja sogar das

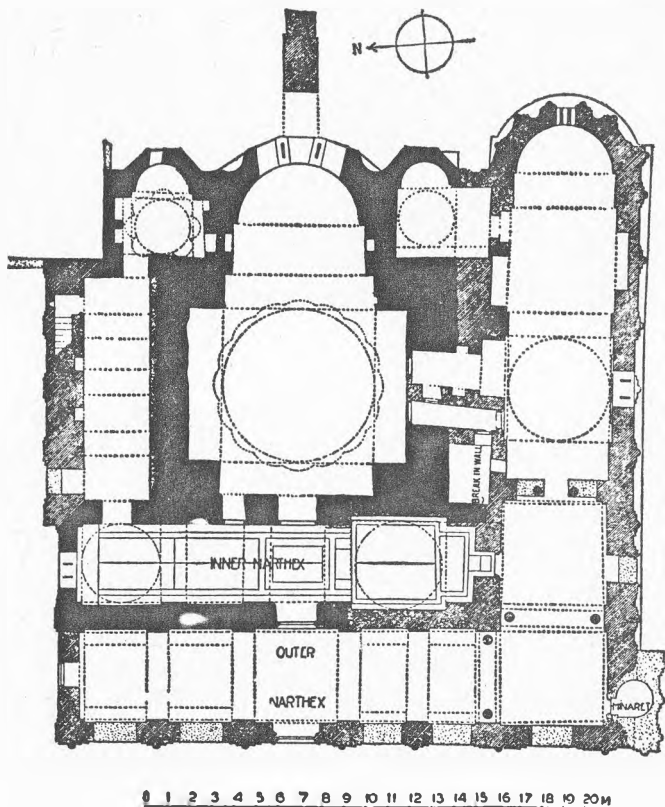


Fig. 23 Konstantinopel. Kachrije-Djami (Chorakirche). Grundriß. Kernbau (schwarz) 12. Jh. Äußere Vorhalle und Seitenschiff Anfang 14. Jh.

15. Jh., beherrscht und somit das dominierende gewesen zu sein scheint, wenn man von entlegenen Provinzen (Georgien) oder einzelnen retrospektiven Handschriftenillustrationen (z. B. dem Hippokratescodex der Pariser Nationalbibliothek, Gr. 2144, um die Mitte des 14. Jh.) und Ikonen absieht. Allerdings bereitet sich später gegen Ende des 14. Jh. ein graphischer Stil vor, der dann im 15. und 16. Jh., z. B. in den Athosfresken und in der Ikonenmalerei, herrschend wird.

In der Chorakirche liegt der Hauptakzent der Mosaikaus schmückung (zwischen 1310—1320) in der inneren und äußeren Vorhalle (Fig. 23). Von den Mosaiken des Gemeinderaumes haben sich nur Fragmente erhalten, und zwar die Darstellung Christi und der Muttergottes an den Pfeilern des Templons und eine kürzlich bloßgelegte Darstellung der Entschlafung Mariens.

Der Hauptzyklus besteht aus der Geschichte Mariens und Christi. Er beginnt in der Nordkuppel der inneren Vorhalle, die mit den Medaillons Mariens in der Kuppel geschmückt ist, und setzt sich über die Kuppelzwickel, Lünetten und Gewölbe des Innennarthex fort. Dann geht der Zyklus weiter an der Nordseite der äußeren Vorhalle, endet in dem südlichen Vorraum der Trapeza (Refektorium) mit Wundern Christi und klingt in der südlichen Kuppel mit der Darstellung Christi Pantokrators aus. Es ist ein einheitlicher Zyklus mit zwei Mittelpunkten in den beiden Kuppeln.

Im Bogenfeld der Eingangstür zum Gemeinderaum befindet sich die Darstellung Christi mit dem knienden Stifter der Kirche, Theodoros Metochites, rechts und links vom Portal befinden sich die schlanken Figuren von Petrus und Paulus. Im Bogenfeld der Tür, die von der äußeren Vorhalle in die innere führt, befindet sich das Bild Christi Pantokrators, das durch seine Proportionen und Darstellungsweise aus der Reihe der anderen Darstellungen herausfällt und offenbar einem älteren Mosaikzyklus angehört.

Die Mosaiken der Chorakirche unterscheiden sich von ihren Vorgängern durch eine Reihe von entscheidenden inhaltlichen und stilgeschichtlichen Momenten. Es ist ein geschlossener Erzählungszyklus aus dem Neuen Testament, der sich ununterbrochen von der Marienbis zur Christuskuppel hinzieht, wenn wir es auch mit Einzeldarstellungen zu tun haben, die den episch-historischen Zyklus bilden.

Die Mosaiken muten wie eine Rückkehr zur altchristlichen Erzählungsweise an, jedenfalls bilden sie eine klare Absage an den

Festzyklus der vorhergehenden Malerei, der bekanntlich sogar die Vorhallen erfaßte. Schon darin ist ein Umschwung erkennbar, die unzugängliche, feierlich-göttliche, weltabgewandte Sphäre der Feste wird zugunsten eines mannigfaltigen, stark humanisierten, die menschlichen Episoden der Heilsgeschichte herausstellenden Zyklus aufgegeben. Dabei kommen Szenen auf, die ungewöhnlich sind und die auf apokryphe Evangelienberichte zurückgehen (Verleihung des Purpurs an Maria, Abb. 17, usw.).

Ebenso stark unterscheiden sich die Mosaiken der Chorakirche in stilgeschichtlicher Hinsicht von den Vertretern der mittelbyzantinischen Monumentalmalerei. Verschieden ist die Raumgestaltung, die Bewegung der Figuren, der geistige Kontakt und das Aufkommen von Naturbeobachtungen.

In der Raumgestaltung ist sowohl eine Vertiefung des Raumhintergrundes als auch der neue Versuch, die vordere Raumbühne anzudeuten, entscheidend. An der Reise nach Bethlehem, der Verteilung des Purpurs an Maria, der Heilung des Gichtbrüchigen, den drei hl. Königen vor Herodes, der Warnung Marias durch Josef kann man diese Neuerungen in der Raumwiedergabe verfolgen. Ebenso treten sie in der Betonung des Hintereinanders von Menschen, Felsen, Architekturen und der neuen räumlichen Bedeutung der Architekturen in Erscheinung.

Man hat die Raumdarstellungen in der Chorakirche nicht mit Unrecht mit den Darstellungen der Josuarolle verglichen. Die Beobachtung der räumlichen Tiefe durch die Wiedergabe der Hintergrundsarchitektur, wie sie z. B. in der Warnung Marias durch Josef, in der Verteilung des Purpurs und im Gebet Annas aufkommt, übersteigt jedoch alles, was in der Josuarolle an Raumdarstellungen erreicht worden ist. Noch kühner sind die perspektivischen Verkürzungen der Architekturen in der Darstellung des Segens Marias durch den Hohenpriester. Draufsichten, kühnste Verkürzungen von in die Tiefe ragenden, turmartigen Portiken, ferner eine Verräumlichung von Figuren durch verkürzte Tischdarstellungen, übersteigen alles, was bis dahin in der antiken (pompejanischen), altchristlichen und mittelbyzantinischen Kunst an räumlichen Darstellungen erreicht wurde, so daß man von einer neuen, auf Beobachtung beruhenden Raumdarstellung sprechen kann.

Kühne Verkürzungen durch Draufsicht auf ganz im Vordergrund befindliche Gegenstände finden wir bei den Krügen in der Hochzeit

von Kana und dem Brunnen in der Verkündigung an Maria, so daß im Zusammenhang mit der ebenfalls verkürzten Architektur des Hintergrundes Tiefenwirkungen entstehen, die weder in der altchristlichen noch in der mittelbyzantinischen Malerei je erreicht wurden. Es genügt, auf die konzentrischen Kuppelausschmückungen in Ravenna (Neonbaptisterium) oder Hosios Lukas zu verweisen, um zu überzeugen, daß dort Verkürzungen entweder ganz vermieden oder nur in einzelnen Figuren mit unbeholfenen Mitteln versucht wurden.

Die neue Bedeutung der Vorderbühne, die Überschneidung von Figuren im Raum und vor allem die Vertiefung des Raumes ist eine Errungenschaft der Gotik. Sie tritt besonders eindringlich seit der Malerei des ausgehenden 13. Jh. in Italien auf (Cavallini, Giotto), und als Tendenz zur Dreidimensionalität könnten diese neuen Raumvorstellungen auch von der byzantinischen Malerei aufgegriffen worden sein. Aber nur die »raumgestaltende Tendenz«, d. h. der Stilimpuls, ist westlich. Er beruht auf einem neuen subjektiven Verhältnis zur Raumtiefe. Die Anwendung dieses Stilimpulses aber auf die Kuppeldekoration und die Verwendung von antiken Architekturen zur Verkürzung des Raumes ist durch und durch byzantinisch bzw. geht auf eine Wiederbelebung der antiken Architektur motive zurück. Neu allerdings ist die Steigerung des Realitätsgrades im Verhältnis zwischen Figuren und Architektur (Tempelgang Mariens, Verteilung des Purpurs an Maria).

Im Gegensatz zur altchristlichen und mittelbyzantinischen Malerei ist auch die heftige Bewegung der Figuren neu (Flucht nach Ägypten, Ankunft in Bethlehem, Verkündigung, Warnung Mariens durch Josef). Bewegungen kommen einzeln auch in der mittelbyzantinischen Kunst vor, wie bei den Märtyrerszenen (Menologion Basils II.), aber sie sind hier durch die Drastik des Todes besonders bedingt gewesen; alle anderen Darstellungen dagegen sind streng hieratisch wiedergegeben. In der Chorakirche sind besonders hieratisch empfundene Szenen (Verkündigung, Wunderszenen, Szenen aus dem Leben Marias) bewegt dargestellt oder einzelne Figuren

Farbtafel VI Ikone. 14. Jh. Die vier Evangelisten mit Heiligenscheinen vor den acht übrigen Aposteln. Inschrift im Goldgrund: „Die Versammlung der zwölf Apostel“. Ausschnitt (Vgl. Skizze S. 158)

darin treten in eilender Hast auf (Maria wird von den Hohenpriestern gesegnet).

Aber auch dort, wo die Figuren sitzen (Hohepriester bei der Verteilung des Purpurs), wenden sie sich mit bewegten Gesten zueinander. Die Bewegung dient sowohl der Annäherung der Figuren untereinander als zur Verlebendigung der Darstellungen. Manchmal werden Bewegungen und hieratische Ruhe einander gegenübergestellt (Verteilung des Purpurs), um um so stärker zu wirken. Diese Bewegung, die auch die göttlichen Figuren (Christus, Maria) ergreift, verdrängt einen der wichtigsten Stilgrundsätze der mittelbyzantinischen Malerei, und zwar den auf Distanz, Entpersönlichkeit beruhenden Hieratismus. Die Vorgänge gewinnen an Lebendigkeit, werden dem Beschauer näher gebracht und dienen dem neuen Humanisierungsprozeß, der ebenfalls vom Westen her seine Impulse erhält.

Dasselbe gilt von den neuen geistigen Kontakten zwischen den einzelnen Figuren. Die Verlebendigung der Darstellung wird nicht nur durch die äußere physische Bewegung der Figuren, sondern auch durch geistige Beziehungen hervorgerufen. Die Figuren sind nie am Vorgang unbeteiligt. Sie sind entweder zu zweit innerlich geistig verbunden, wobei sich diese Verbindung bis zur intensivsten innerlichen Zwiesprache steigert (Hohepriester segnen Maria, Flucht nach Bethlehem, Maria im Tempel), oder die Gefühlsäußerungen mehrerer Figuren verbinden sich mit einer Figur (Heil- und Wunderszenen). Gesten, Kopf- und Körperneigungen auch der göttlichen Figuren verbinden die Szenen geistig zu einer Einheit, und es sind bereits Versuche vorhanden, den individuellen Gesichtsausdruck wiederzugeben. Auch diese Vertiefung des seelischen Ausdrucks, die zur Verlebendigung der Erzählung unendlich viel beiträgt, hat den auf geistiger Isolierung beruhenden Hieratismus überwunden. Hier sind zweifellos wiederum westliche Einwirkungen vorhanden, die mit den Verinnerlichungstendenzen der Gotik zusammenhängen.

In die Szenen mischen sich spärliche Naturbeobachtungen, antike Bukolik und antike Genremotive (Pfaue, Vela, Ädikulen, wie im Gebet der Anna). Die Vegetation und der Brunnen mit dem plätschernden Wasser, der Mann mit dem Korb in der Warnung Marias und vor allem die Kranken in den Heilungsszenen verraten diese neuen Naturbeobachtungen. Der »schöne Figurenstil« ist öfters durchbrochen, und ein Abstieg von den weltabgewandten Sphären,

in denen sich die Figuren in der mittelbyzantinischen Malerei bewegten, wird kenntlich. Auch in den Trachten tritt, wie in dem Stifter Theodor Methochites, das zeitlich Bedingte gegenüber dem Überzeitlich-Antiken zurück. Also auch hier ein intensiver Humanisierungsprozeß, der auf den gotischen Naturalismus hinweist.

Selbstverständlich treten alle diese Neuerungen in gemäßigten Formen auf, wir finden kein Aufgeben der Grundeinstellung der byzantinischen Kunst. So heben sich alle Szenen immer noch vom goldenen Hintergrund ab, als ob sie sich doch noch am Rande der Welt abspielen würden, überstrahlt von der unfasßbaren Unendlichkeit und Ausgedehntheit überweltlicher, goldener Kuppelsphären.

Stärker als in der mittelbyzantinischen Mosaikmalerei tritt das Licht in Erscheinung, bald als modellierender Faktor bei der Gewandung oder aufleuchtend in den Hintergrundkulissen (in den Felsen bei der Flucht nach Ägypten) oder ganze Partien grell beleuchtend (Hoheprieser im Segen Marias). Allerdings entbehrt das Licht in der Chorakirche dieser intensiven Wirkung, die es etwa in den Malereien von Mistra erreicht (Farbtafel II).

Außer den Mosaiken haben sich in der Trapeza der Chorakirche (Refektorium) Fresken erhalten. Leider befinden sich diese in einem sehr schlechten, teilweise fragmentarischen Zustand. Das Ausschmückungssystem entbehrt einer strengen Anordnung. In der Kuppel sind Maria mit zwölf Engeln und die Kirchenväter, auf der Decke das Jüngste Gericht, an den Wänden Szenen aus dem Alten Testament und eine Reihe von Heiligen, Kirchenvätern, hl. Kriegern usw. dargestellt.

Zu den hervorragendsten Kompositionen gehört die Darstellung des Propheten Jesaias mit dem Erzengel. Die heftige barocke Kontrapostbewegung des Erzengels und die Verräumlichung des Hintergrundes durch das Stadtbild übertreffen die Mosaiken. Auch in den einzelnen Köpfen der Heiligen und Kirchenväter (hl. Chrysostomos) tritt die Verinnerlichung und die Wiedergabe des Individuellen außerordentlich stark hervor. Wohl finden wir auch eine Lichtmodellierung der Gesichter, aber diese reicht nicht an die der Fresken in Mistra und Theophanes' des Griechen in der Verklärungskirche in Moskau heran. Nichtsdestoweniger würde der Stil für eine spätere Ansetzung der Fresken sprechen. Sie sind zweifellos nach den Mosaiken entstanden.

Einen der bedeutendsten Ableger der hauptstädtischen Malerei

bilden die Fresken von Mistra, der Hauptstadt Moreas. Zu den wichtigsten Zyklen gehören die Fresken der Metropolis (nach 1310), der Peribleptos aus der Wende des 14. zum 15. Jh. und der Phantassa, die nach 1430 entstanden sind.

Neben den archaisierenden Darstellungen aus dem Leben des hl. Demetrius lehnen sich die Szenen aus dem Leben Christi im Hauptschiff in der Metropolis am stärksten an die Mosaiken der Kachrije Djami an. Sie zeigen dieselbe epische Erzählungsweise, ähnliche Architekturdarstellungen, Raumtiefe und perspektivische Verkürzungen, die die Darstellungen beherrschen.

Neuerungen treten dagegen in den Fresken der Peribleptoskirche und der Pantanassa auf. Die höchste Qualität verraten die Fresken der Peribleptoskirche. Der neue Stil tritt in den Darstellungen aus dem Leben der Eltern Mariens, dem Leben Mariens und Christi in Erscheinung. Seinen Höhepunkt erreicht er in der göttlichen Liturgie der nördlichen Apsis. Neu ist in den Fresken der Peribleptoskirche auch der Lichtillusionismus. Blitzlichtartig tritt er in einigen Darstellungen auf, wie z. B. in der Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte, oder in der Annahme des Opfers Joachims. Dieser gesteigerte Lichtillusionismus erfüllt das ganze Bild, die Figuren, die Architektur, ja sogar den Hintergrund mit einer visionär-mystischen, überweltlichen Atmosphäre.

Eine weitgehende Entmaterialisierung der menschlichen Figur durch Lichtintensivierung ist in der Figur Christi in der Verklärung und in den Engeln der göttlichen Liturgie vorhanden. Von bisher unübertroffener, unwirklicher Schönheit ist der rhythmische Fluß der durchleuchteten Gewänder und der in mystischer Versenkung im Lichtillusionismus hingehauchten Gestalten. Hier hat die palaiologische Malerei ihren Höhepunkt erreicht. Nicht durch Prunkgewänder, nicht durch Hoftrachten und kaiserliche Insignien, sondern durch schlichte, aber allem Materiellen entrückte »schleierartige« Gewandbehandlung und tiefste Verinnerlichung wurde das Göttliche der Liturgie hervorgezaubert (Abb. 18).

Dagegen bedeuten die Fresken der Pantanassa einen Rückschritt. Die Farben sind krasser, die Umrisse härter, der Hauch des Ungegenständlichen hat sich verflüchtigt. Einzig in der Himmelfahrt ist das Visionäre beibehalten. Neu dagegen ist die Kühnheit der Raumdarstellung, z. B. in der Auferweckung des Lazarus oder im Einzug in Jerusalem. Der souveräne Aufbau der Landschaft in der Tiefe,

die Raumzäsuren, die perspektivischen Verkürzungen von Figuren, die der Wirklichkeit mehr entsprechenden Stadtansichten, die zeitgenössischen Trachten erinnern so auffallend an italienische trecentistische Darstellungen (z. B. Ambrogio Lorenzetti), daß hier enge Beziehungen angenommen werden müssen.

Es gibt keine Anhaltspunkte, die in den Fresken von Mistra eine Scheidung zwischen einer makedonischen und einer kretischen Schule vorzunehmen erlauben würden, genauso wie es keine Beweise gibt, sie mit der syrischen Malerei in Zusammenhang zu bringen. Es ist eher anzunehmen, daß sie mit der hauptstädtischen Malerei in Verbindung stehen. Zwar haben wir in der Hauptstadt keine Beispiele des starken Lichtillusionismus feststellen können, Ansatzpunkte aber liegen in den Fresken der Chorakirche vor. Gegen syrische Einwirkungen spricht die Tatsache, daß sich bereits am Ausgang des 13. Jh. in zahlreichen Handschriftenillustrationen und Ikonen Tendenzen vorbereiten, die am Anfang des 14. Jh. zum Durchbruch gelangen (Lazarev), sich aber bereits im 13. Jh. mit den westlich-italienischen Kunsterrungenschaften auseinandersetzen.

Die Wandlungen in der spätbyzantinischen Malerei hat man auch mit dem Hesychasmus, d. h. einer mystisch-religiösen Bewegung, dessen Vertreter der Mönch Palamas gewesen ist, in Zusammenhang gebracht. Es ist gut denkbar, daß die Lehre von dem »unerschaffenen Taborlicht« mit dem Lichtillusionismus der Palaiologenmalerei in Zusammenhang steht, vielleicht eher als der am Ausgang des 15. Jh. entstehende trockene, klassizistische, graphische Stil.

Die Palaiologenmalerei Konstantinopels und Mistras hat auf alle anderen Provinzstädte und Länder einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt. So vor allem auf Griechenland (Saloniki, Meteoraklöster) und auf die Malereien der Athosklöster. Von Griechenland oder Konstantinopel aus sind auch die Balkanländer von den neuen Strömungen erfaßt worden. Schwer zu unterscheiden ist allerdings, ob Rußland direkt von Konstantinopel oder auf dem Wege über Mistra beeinflußt wurde.

Die Fresken der Athosklöster aus dem 14. und 15. Jh. haben sich leider nicht in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Vor allem von den Malereien des 14. Jh. hat sich kaum etwas erhalten. Die Fresken des serbischen Klosters in Chilandar (Katholikon), einer Stiftung Milutins (1293), wurden 1804, die Fresken des Katholikons des Klosters Vatopedi aus dem Jahre 1312 wurden zweimal, 1789

und 1819, übermalt. Relativ noch am besten, trotz Übermalungen, haben sich die Fresken des Protaton in Karyäs erhalten, obwohl sie auch 1526/1540 gründlich restauriert bzw. neu gemalt wurden.

Während man vom Stil der restaurierten Fresken nur wenig aussagen kann, übt das Ausschmückungssystem, das nun lückenlos alle Wände bedeckt und sich friesartig ausbreitet, einen besonderen Reiz aus. Die Hauptfeste werden in die Konchen des Dreipasses verlegt, an den Gewölben und Wänden sind die evangelischen Begebenheiten dargestellt, während das strenge Pantokratorbild die Kuppel ziert. Es ist also die Rückkehr zum strengen hierarchischen Aufbau feststellbar. Eine thematische Neuerung bildet die Einführung von Passionsszenen.

Die eigentliche Blüte der Athosmalerei fällt in das 16. Jh. und hängt mit dem Maler Theophanes dem Griechen und anderen Malern aus Kreta zusammen (Lavra, 1535, Xenophontos, 1544–1563, Dionisiu, 1547, Dochiariu, 1568). Diese kretische Richtung zeichnet sich durch einen gewissen kühlen Akademismus und zum Linearen neigende Trockenheit aus.

BYZANTINISCHES KUNSTGEWERBE

Im Unterschied zu abendländischen kunstgewerblichen Arbeiten bewahren die byzantinischen kunstgewerblichen Arbeiten eine hohe formal-künstlerische Qualität und zeichnen sich durch eine große technische Fertigkeit aus. Außerdem fallen sie durch einen stationären Konservativismus auf, der sich das ganze Mittelalter hindurch zäh erhält und den Fall Konstantinopels überdauert.

Die eigentlichen Wurzeln des byzantinischen Kunstgewerbes liegen in der spätantiken und altchristlichen Entwicklung, obwohl die Darstellungstoffe und ihre sakral-hieratische Bedeutung über das spätantike und altchristliche Kunstgewerbe hinausreichen.

Im allgemeinen geht die Tendenz zur Flächigkeit, das Vermeiden plastischer Werke, optische Auflösungen und vor allem die Neigung

zu koloristischen Effekten auf die altchristliche Kunst zurück. Neu ist die Steigerung des Prunkhaften, Pompösen, das auf die Absichten des byzantinischen Hofes zurückgeführt werden kann.

Zeitlich und stilgeschichtlich können wir drei Hauptperioden des byzantinischen Kunstgewerbes unterscheiden: die vorikonoklastische und ikonoklastische Periode (6.—9. Jh.), die eigentliche mittelbyzantinische Periode in der makedonischen und komnenischen Zeit (9.—12. Jh.) und die spätbyzantinische Zeit, welche vom 13. bis 15. Jh. dauert (Farbtafeln III—V und Umschlagbild).

Im byzantinischen Kunstgewerbe wird das edle Material vorgezogen: Gold, Edelsteine, Email, Elfenbein und Seide. Diese Vorliebe für das edle Material läßt sich sowohl durch die ererbten spätantiken koloristischen Tendenzen als auch durch die Hervorhebung des Prunkhaften erklären.

Emailarbeiten

Eine besondere Rolle spielt im byzantinischen Kunstgewerbe das Email. Es ist in erster Linie das Zellenemail (email cloisonne), das breiteste Verwendung findet, wogegen das Grubenemail nur ausnahmsweise auftritt. Das byzantinische Zellenemail bildet eine direkte Fortsetzung der spätantiken Zellenverglasung.

Von den frühen, etwas plumpen Emailarbeiten der byzantinischen Ostprovinzen (Staurothek Fieschi-Morgan, Bereshopekreuz) führt der Weg über die schönen Evangelieneinbände der Markusbibliothek (Abb. 19) zu den Prachtarbeiten der Staurothek zu Limburg, welche laut Inschrift in den Jahren 948—959, d. h. in der Regierungszeit Konstantins VII. Porphyrogenetos und seines Sohnes Romanos, entstanden sind (Abb. 20 und Farbtafel III). Die Apostelfiguren der Limburger Staurothek zeichnen sich durch einen starken Farbenimpressionismus, der durch breite, kontrastierende Farbstreifen hervorgerufen wird, aus. Einen ähnlichen Stil verrät auch eine Kreuzigung Christi aus dem Reliquar der Markusbibliothek in Venedig, ein Sardonyxkelch aus dem Schatz von San Marco mit einer Inschrift, höchstwahrscheinlich von Romanos II. oder Romanos Lekapenos, ferner Aposteldarstellungen der chachulischen Muttergottesikone aus dem migrelischen Kloster in Gelat.

Um die Wende des 10.—11. Jh. wird dieser impressionistische Stil von einer mehr auf lineare Stilisierung und feine Dämpfung der Farben eingestellte Emailarbeit abgelöst. Diese Arbeiten könnte man als Arbeiten des »Schönen Stils« bezeichnen. Sie sind auch durch feinste Präzision der technischen Ausführung gekennzeichnet.

Zu den berühmtesten Arbeiten dieses neuen Stils gehören die sog. Emails aus der Sammlung Zvenigorodskoj, heute Pierpont Morgan. Sie bestehen aus elf Rundmedaillons mit der Darstellung Christi, Mariä, von Aposteln, Heiligen und Evangelisten. Sämtliche Medaillons stammen aus dem georgischen Kloster Dschumati in Ghurien. Der Stil der Medaillons spricht für ihre byzantinische hauptstädtische Tradition und für ihre Entstehung zu Beginn des 11. Jh. Die charakteristische Eigenart dieses Stils liegt in der überaus feinen Stilisierung der Gewänder und in der zartesten Modellierung der Gesichtszüge, die aus einem rosa-bräunlichen Inkarnat im transluziden Email bestehen. Die nächsten Stilparallelen bilden einige Emails der Sammlung Botkin, jetzt Sammlung Kahn (Medaillon mit Christus, Deësis) und einige Rundmedaillons der Pala d'Oro in der Markuskirche in Venedig.

Gegen Mitte des 11. Jh. läßt sich eine gewisse Vergröberung dieses »Schönen Stiles« in der Budapester Monomachkrone (1042 bis 1050) und später an einigen Emails der berühmten Pala d'Oro in Venedig verfolgen. Laut Inschrift ist die Pala d'Oro 1105 vom Dogen Odelafrö Faliero neu aufgerichtet und dann 1209 und 1345 erneuert worden. Von dem byzantinischen Kaiserpaar ist der Kopf des Kaisers in den des Dogen Odelafrö Faliero verwandelt worden. Die Kaiserin Irene ist nicht näher identifizierbar. Aus dem 12. Jh. dürften der thronende Christus mit den Aposteln und die darüber befindlichen Engel stammen. Sie bilden etwas abgeschwächte Ausläufer des »Schönen Stiles«, während einige Darstellungen der Feste (Tod Mariä, Pfingstfest, Himmelfahrt) später entstanden sein dürften, weil eine schematischere Stilisierung und kontrastierende Farbgebung sich hier bemerkbar machen (Abb. 21).

Spätbyzantinische Emailarbeiten zeichnen sich durch eine Buntheit des Kolorits, gröbere Technik, aber stärkere Ausdruckskraft eines Faltenstils in gebrochenem Zickzackmuster aus. Zu ihm gehören ein emaillierter Buchdeckel der Münchener Schatzkammer, höchstwahrscheinlich aus dem 13. Jh., Festdarstellungen der ehemaligen Sammlung Botkin und die venezianischen Nachbildungen

byzantinischer Emails in der Pala d'Oro, vor allem die Evangelisten, Darstellungen aus dem Leben des hl. Markus und die kleinen Festdarstellungen. Auch die Emails des Bügels der Stephanskrone (ursprünglich in der Budapester Schatzkammer) verraten italienische Provenienz mit byzantinischem Einschlag.

Elfenbeinarbeiten

Die weite Verbreitung byzantinischer Elfenbeinarbeiten beruht ebenfalls auf der spätantiken und altchristlichen Tradition. Für die Darstellungen religiösen Inhalts, hauptsächlich Hausaltäre, wurde die Form von Diptychen oder Triptychen gewählt, deren Ausgangspunkt die Konsulardiptychen (Abb. 23) oder altchristliche Lipsanotiken gebildet haben.

Eine neue Gattung tritt in den byzantinischen Elfenbeinkästchen zutage, die profane Darstellungen (Verolikästchen, London, South Kensington Museum; Florenz, Museo Nazionale; Pisa, Museo civico) oder sakrale Themen (Darmstadt, Landesmuseum; Florenz, Museo Nazionale) enthalten. Die Kästchen mit profanen Darstellungen mythologischen Inhalts verraten einen starken antikisierenden Charakter und dürften um die Wende des 9./10. Jh. entstanden sein.

Zu den schönsten Elfenbeinarbeiten gehören die Diptychen, Triptychen oder Bucheinbände. Sie stehen der monumentalen byzantinischen Kunst näher als die Elfenbeinkästchen. Die Form dieser Elfenbeinarbeiten ist verschieden. Bald sind es größere Flügelaltären mit einer Deësis in der Mitte, bald bescheidenere Werke mit einer stehenden oder thronenden Maria oder einer Kreuzigung Christi. Leider sind die Datierungen dieser Elfenbeinarbeiten noch immer schwankend.

Einen antikisierenden Charakter verraten das Triptychon mit der Deësisdarstellung und Aposteln mit der Inschrift des Konstantin aus dem Palazzo Venezia in Rom und ein stilverwandtes Reliquiar, dessen Entstehung in die Zeit Nikephoros II. Phokas (963—969) fallen dürfte.

Weitere Elfenbeinarbeiten verraten eine stärkere Gewandstilisierung. Stilistisch gruppieren sie sich um das Triptychon von Harbaville (Paris, Louvre), das zu den schönsten Arbeiten dieser Art

gehört (Abb. 22). Das Elfenbein mit der Darstellung einer Krönung des Kaiserpaars Romanos IV. und Eudokias (1068—1071) (Paris, Cabinet des Médailles) ist nicht unähnlich dem Triptychon von Harbaville, obwohl das Gesicht Christi und die Faltengebung den Stil des 10. Jh. noch nicht ganz abgestreift haben (Abb. 26). Die nächsten Stilparallelen zu Harbaville bilden die Aposteldarstellungen in Venedig, Wien und Dresden, eine Madonna (ohne den Flügel) der Sammlung Spitzer, Paris, und die Madonna des erzbischöflichen Museums in Utrecht. In dem Triptychon mit der Kreuzigung des »Cabinet des Médailles« in Paris und im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin sind eine Verflachung des Reliefs und abstrakte Faltenbehandlungen vorhanden, die auf den Ausgang des 11. Jh. hinzuweisen scheinen.

Eine gewisse Vergröberung macht sich in den Elfenbearbeiten des 12. Jh. bemerkbar (sitzende und stehende Muttergottes der Sammlung Stroganov, Rom). Am Ausgang der Entwicklung stehen Arbeiten mit einer Verflachung des Reliefs, aber starken Licht- und Schattenwirkungen und Verräumlichungstendenzen, die auf abendländische Einflüsse hinweisen, wie z. B. in der Elfenbeintafel des thronenden Christus in Ravenna (13.—14. Jh.).

Textilien

Einer besonderen Vorliebe erfreuten sich in Byzanz Prachtstoffe, die in den kaiserlichen Textilmanufakturen (in Konstantinopel, Griechenland, Zypern und Sizilien) fertiggestellt wurden. Es sind meistens Seidenstoffe mit Purpurn Hintergrund, bei denen dunkelrote, violette und tiefdunkelblaue Töne überwiegen (Abb. 25).

Aus der vorikonoklastischen Periode hat sich nur das wenigste erhalten (ein Kaiserstoff aus Mozac in Lyon und Gandersheim). In den Reiterstoffen herrscht meistens ein heraldischer Wappenstil. Die Medaillons mit flechtbandartiger Verschlingung erinnern an spätantike Mosaiken.

Die Blütezeit der byzantinischen Textilkunst fällt ins 10. bis 12. Jh. Eine besondere Rolle spielen hier Tiermotive (Löwen-, Greifen-, Adler- und Elefantenstoffe).

Zu den schönsten Beispielen dieser Gattung gehören die Löwenstoffe in Siegburg (921—931), Fragmente in Deutz und Düsseldorf

(976, 1025) und der schöne Elefantentoff aus dem Karlsschrein in Aachen, der laut Inschrift in den kaiserlichen Werkstätten in Zeuxippos in Konstantinopel um 1000 entstanden ist. Sehr verbreitet waren sog. Adlerstoffe, welche als Kaiserembleme dienten (Purpurstoff des Kunstgewerbemuseums in Berlin, in Vich, in der Eusebiuskirche in Auxerre).

Im 12. Jh. treten byzantinische Seidendamaste auf (Falke). Ihre Wirkung beruht auf dem Kontrast matter und glänzender Flächen, die Ornamentmotive verlieren an plastischer Wirkung und heben sich als dunkelflächige Muster vom lichterem Hintergrund ab (Siegburg, Greifenstoff aus dem South Kensington Museum in London).

Es sind sicher orientalische Einflüsse in den byzantinischen Seidenstoffen vorhanden (Elefantentoff in Aachen), aber sowohl die Seidenweberei als auch heraldische Motive und Flechtbandmedaillons treten bereits im 6. Jh. auf, wie die Seidenstoffe aus dem Vatikan und aus dem Museum Cluny in Paris beweisen.

DIE BYZANTINISCHE KUNST IN OSTEUROPA

Allgemeine Voraussetzungen

Staatspolitische Erwägungen haben den Fürsten Vladimir d. Gr. bewogen, im Jahre 989 das Christentum von Byzanz zu übernehmen, nachdem schon seit langem zwischen Byzanz und dem Kiever Staat enge Handelsbeziehungen bestanden. Nicht nur die Nähe von Byzanz, das durch seine Besitzungen auf dem Chersones in nächste Berührung mit dem Kiever Reich getreten ist, nicht nur die kirchenslawische Sprache, die Schönheit der byzantinischen Liturgie haben den Kiever Fürsten bewogen, diesen entscheidenden Schritt zu tun, sondern auch die untergeordnete Stellung der Kirche im byzantinischen Staat, die den autokratischen Zielen der Kiever Herrscher entgegengekommen ist.

Für die Entwicklung der Kunst ist von entscheidender Bedeutung, daß mit der Übernahme des Christentums von Byzanz mit allen kirchlichen Einrichtungen auch die byzantinische Kunst in Ost-

europa ihren Einzug hält. Die Architektur, die monumentale Mosaik- und Freskenmalerei und die Buchmalerei wurden aus Byzanz übernommen und bildeten die Grundlage der ganzen weiteren Kunstentwicklung.

Eine Auseinandersetzung mit der vorhergehenden Kunst hat es kaum gegeben, da die vorbyzantinische Kunst dieser Gebiete nicht den Höhepunkt erreichte, von dem aus eine Auseinandersetzung mit Byzanz hätte erfolgen können. Zur Ausbreitung der byzantinischen Kunst im Kiever Reich hat auch der neue Aufschwung der byzantinischen Kultur unter den Makedoniern sehr viel beigetragen. Nach der Überwindung der inneren Krise im Bilderstreit hat Byzanz seine alten imperialen Ziele in den Ostprovinzen und auf dem Balkan wieder aufgenommen und war besonders disponiert, seinen Einfluß auch in Osteuropa in die Waagschale zu werfen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Übernahme des Christentums aus Byzanz für Osteuropa einen für seine ganze geschichtliche Entwicklung entscheidenden Schritt bedeutet.

Ungebrochen herrscht hier die byzantinische Kunst und Kultur bis zum verhängnisvollen Einbruch der Mongolen im Jahre 1240. Die Folgen dieses Einbruchs waren für das Kiever Reich verheerend. Die Zentren des politischen und kulturellen Lebens verschieben sich unter dem Druck der Mongolenherrschaft nach dem Westen in das galizisch-wolhynische Fürstentum, das die Traditionen des Kiever Reiches übernimmt und dieselben mit starken westlich-abendländischen Einwirkungen verbindet, und nach dem Norden, wo zuerst unter mongolischer Vasallität, später selbständig, sich das moskauische Reich herausbildet.

Für die Geschichte der Kunst Osteuropas ist jedenfalls entscheidend, daß sowohl das Kiever Reich als seine Ableger im Westen und Norden auf byzantinischen Grundlagen beruhen. Alle anderen Einwirkungen, die sich hier später bemerkbar machten (romanische und gotische vom Westen oder islamische von den iranisch-transkaukasischen Gebieten), mußten sich mit den hier tief eingewurzeltten byzantinischen Einflüssen auseinandersetzen.

Den Mittelpunkt des im 10. Jh. erfolgten Einbruchs der byzantinischen Kunst in Osteuropa bildet die Hauptstadt des Reiches Kiev. Hier entstehen die wichtigsten Bauten, Kathedralen, Palastanlagen und Stadtbefestigungen nach byzantinischen Vorbildern. Sogar die Namen der bedeutendsten Bauten, wie die Sophienkirche, die Lavra des Kiever Höhlenklosters, das Goldene Tor, die den Bauten Konstantinopels entlehnt wurden, bestätigen die Ansicht der Zeitgenossen, daß Kiev eine Nebenbuhlerin Konstantinopels und der schönste Schmuck Griechenlands gewesen ist (*aemula sceptri Constantinopolitani et clarissimus decus Graeciae*).

Die Architektur Kievs und später ganz Osteuropas wird von der drei- und fünfschiffigen Kreuzkuppelkirche, d. h. der Schöpfung der mittelbyzantinischen Architektur, beherrscht.

Es scheint, daß die einfachere, dreischiffige Kreuzkuppelkirche in Kiev zuerst Fuß gefaßt hat, und zwar in der sog. Zehentkirche (989—996), die sich nur in den Fundamenten erhalten hat. Zur Erbauung der Anlage wurden byzantinische Architekten aus Konstantinopel berufen. Auch die Innengestaltung der Anlage entsprach der illusionistischen Raumarchitektur Konstantinopels, das Innere war mit Marmorplatten bedeckt und mit Wandmalereien ausgeschmückt.

Die Kathedrale der Hauptstadt Kiev, die Sophienkirche (1017), wurde gleichfalls von byzantinischen Baumeistern, nach dem Vorbild der *Nea Basileios' I.*, errichtet. Sie ist die erste fünfschiffige Kreuzkuppelanlage in Osteuropa. Ihre Abhängigkeit von der *Nea* stützt sich nicht nur auf die Beschreibung der *Nea*, sondern auch auf die Übereinstimmung des Grundrisses der Sophienkirche und der Nordkirche der *Fenari-Issa-Djami*. Der Unterschied zu der Konstantinopler Anlage besteht in der entwickelteren Westpartie, in der kühneren Handhabung der Raumgestaltung und in einer mehrfachen Überkuppelung der Eckräume. Angesichts dieser Verwandtschaft mit Konstantinopler Bauten entbehrt die Ableitung der Sophienkirche in Kiev von der Kathedrale in *Mokvi* (Abchasien) jeder fundierten Begründung (Abb. 29 und Fig. 24).

In der Außengestaltung der Apsiden, die durch eine Reihe von übereinandergestellten Nischen belebt werden, können ebenfalls Einflüsse Konstantinopels festgestellt werden (*Molla-Gürani-Djami*). Sonst ist die ganze Außenarchitektur der Sophienkirche im 17. Jh.

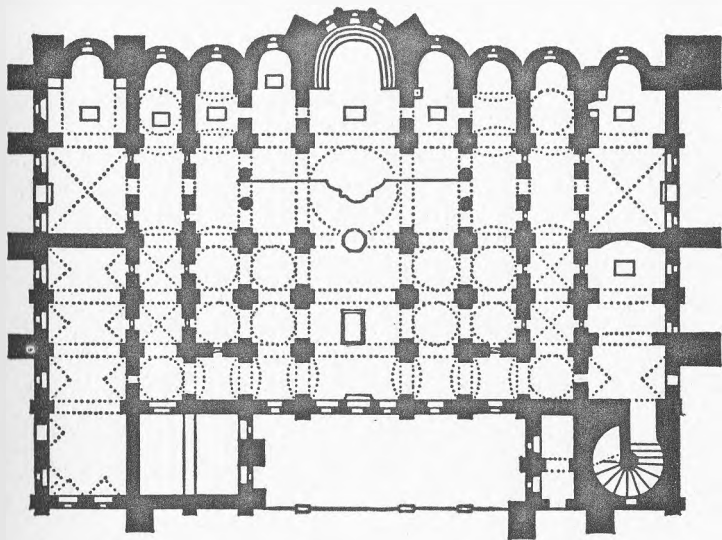
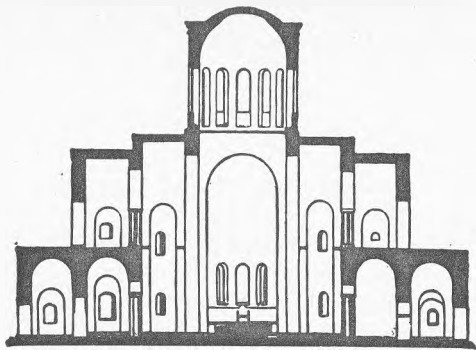


Fig. 24 Kiev. Sophienkirche. 1017. Grundriß und Schnitt

barockisiert worden, so daß der ursprüngliche Zustand weitgehendst verändert ist. Die schönen offenen Außengalerien sind vermauert worden. Auch in der Innenausschmückung schließt sich die Sophienkirche an das neue Konstantinopler Ausschmückungssystem der Nea.

Außer der Sophienkirche sind durch Grabungen zwei fünfschiffige Anlagen nachgewiesen worden, und zwar die Georgskirche und die Irenenkirche, beide in Kiev.

Die herrschenden Kirchenbauformen, sowohl für die Hauptstadt als für die Provinz, bildet die dreischiffige Kreuzkuppelkirche. Man findet sie in der Koimesiskirche des Kiever Höhlenklosters (1075 bis 1089), die von Konstantinopler Baumeistern aus dem Blachernenviertel errichtet wurde, in der Kirche des Michaelklosters (1108) und in der stilistisch mit ihm engstens verwandten Dreieinigkeitskirche des Kyrillosklosters aus dem Jahre 1140 wieder. Auch kleinere Kirchen wiederholen die kreuzkuppelartige Gestaltung, so z. B. die Dreieinigkeitskirche über dem Haupttor des Höhlenklosters (1106). Diese kleineren einkuppeligen Bauten zeichnen sich durch blockmäßige Geschlossenheit der Außenarchitektur aus, die dann einen starken Einfluß auf die nordrussische Architektur ausübte. Im heutigen Zustand zeigt die Kirche eine vollkommen barocke Umkleidung.

Von den Landkirchen haben sich im Gegensatz zu den barock umgebauten Kiever Anlagen einige Kreuzkuppelkirchen in unverändertem Zustand erhalten, z. B. in Cernigov.

Die Erlöserkathedrale in Cernigov gehört zu den schönsten und besterhaltenen provinziellen Kreuzkuppelkirchen; sie wurde um 1036 errichtet. Von den einfachen dreischiffigen Anlagen unterscheidet sie sich durch ihre größere Monumentalität, die zweigeschossigen Emporen und durch eine gleichmäßige Verteilung der Baumassen, die durch die Eckkuppeln erreicht wurde (Fig. 25).

Im zweiten Cernigover Bau, der Koimesiskirche des Jeleckyklosters aus dem 12. Jh., können wir bereits an einzelnen Bauformen romanische Einwirkungen feststellen. Der romanische Einfluß spiegelt sich in der Wandgliederung an den Bogenfriesen, die die tektonische Bedeutung der Wand hervorheben, und in der Verwendung von romanischen Kapitellen. Diese romanisierenden Tendenzen weisen nach dem Westen, hauptsächlich nach dem galizisch-wolhynischen Fürstentum hin, wo sich eine romanisch-byzantinische Bauschule herausgebildet hat.

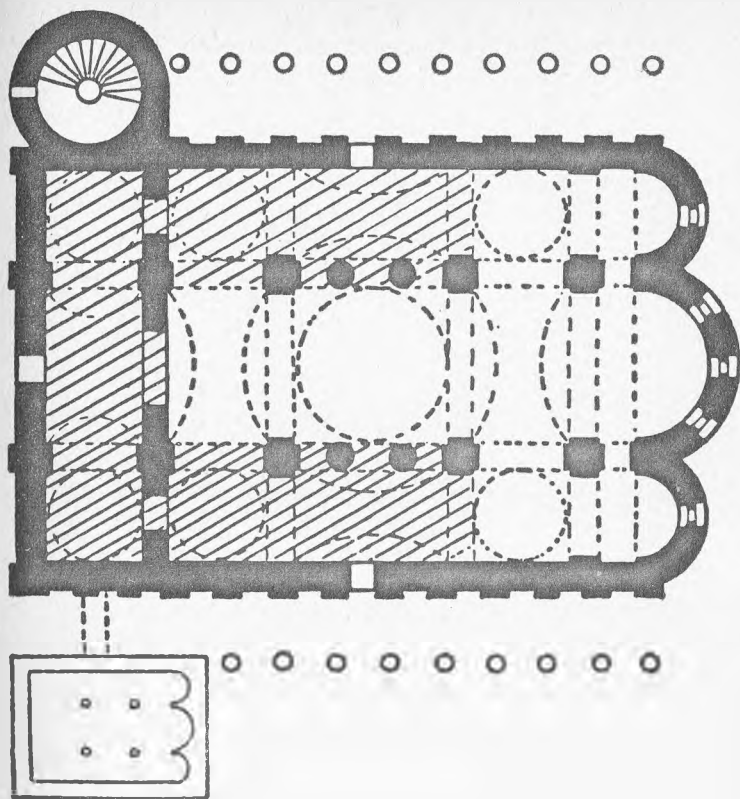


Fig. 25 Černigov. Erlöserkathedrale. Um 1036. Grundriß

Zu den hervorragendsten Vertretern dieser Schule gehört die kürzlich ausgegrabene Koimesiskirche in Křylos-Halič, die in der zweiten Hälfte des 12. Jh. errichtet wurde und bei der die byzantinische Grundform einer fünfschiffigen Kreuzkuppelkirche in Quaderbautechnik mit einer ausgesprochen romanischen Wandgliederung zu einer Einheit verschmolzen ist, sowie die später errichtete Pantelejmonkirche in Halič, deren Außengestaltung einem roma-

nischen Quaderbau gleicht und die mit abgetrepptem Säulenportal und Arkadengliederung versehen war.

Beide Richtungen in der südlichen Architektur Kiews und des galizisch-wolhynischen Fürstentums haben in den nordrussischen Fürstentümern eine Fortsetzung erfahren und waren dabei manchen Modifizierungen unterworfen. In Novgorod ist sowohl die fünf-schiffige als auch die dreischiffige Kiever Kreuzkuppelkirche nachgeahmt worden. Die Sophienkirche in Novgorod (1045–1052) schließt sich bei aller Vereinfachung doch der Sophienkirche in Kiev an, während die Kirche des Georgsklosters (1119–1130) den etwas derberen Kreuzkuppelkirchen der Kiever Provinzarchitektur nahesteht. Der Bau zeichnet sich durch eine monumentale Kompaktheit der blockmäßig gestalteten Baumassen aus, ein Zug, der uns öfters in der nordrussischen Architektur begegnet. Nur die störenden horizontalen Dachabschlüsse und die Zwiebelkuppeln sind eine spätere Zutat.

Während die frühe Novgoroder Architektur sich viel enger an die byzantinisch beeinflusste Baukunst des Kiever Reiches anschließt, tritt uns in der Architektur des Fürstentums Vladimir-Susdal eine Baukunst entgegen, die sich stilistisch der byzantinisch-romanischen Architektur nähert, die im galizisch-wolhynischen Fürstentum verbreitet war.

An einer Reihe von guterhaltenen Bauanlagen, und zwar der frühen Kathedrale von Perejaslav (1152–1157), der monumentalsten Schöpfung, der Koimesiskathedrale in Vladimir (1158–1161), die zwischen 1183 und 1189 zu einer fünfschiffigen Anlage erweitert wurde, an der kleinen, schmucken Maria-Schutz-Kirche am Flusse Nerlj (1165–1166) und der späten Demetriuskathedrale in Vladimir (1194–1197) kann man den Stil dieser eigenartigsten Baukunst Nordrußlands verfolgen.

Die Raumgestaltung in der Form von drei- und fünfschiffigen erweiterten Anlagen der vladimir-susdalischen Architektur geht auf die byzantinischen Bauten des Kiever Reiches zurück. Die Kathedrale in Perejaslav geht auf kleinere, einkuppelige, im Grundriß

Farbtafel VII Ikone aus St. Clemens in Ochrida (Skopelje, Makedonische Staatssammlungen). Verkündigung. 14. Jh. 92 X 68 cm. Ursprünglich für Prozessionen bestimmt. Vgl. Farbtafel VIII

rechteckige Anlagen zurück, wie die Kirche über dem Tor des Kiever Höhlenklosters, die etwas plumpere Raumform mit massigen Pfeilern und engen Umgängen auf provinzielle Kirchenbauten, während die monumentale Koimesiskirche in Vladimir durch die erweiterte Fünfschiffigkeit auf die Sophienkirche in Kiev zurückgeführt werden kann.

Grundverschieden ist dagegen die Gliederung der Außenwände, Tamboure, Portale und Fenster. Im Gegensatz zur byzantinischen Architektur, wo die Wand flach belassen und ungegliedert oder farbig aufgelöst erscheint, begegnen wir in der Susdaler Architektur einer strengen plastischen Durchgliederung der äußeren Mauern durch halbrunde Dienste, die entweder, wie an den Apsiden, aus einem Bogenfries und auf Konsolen ruhenden Säulchen besteht oder in den Bogenleibungen der runden Dachabschlüsse ausklingt. Genauso streng sind die Kuppeltamboure gegliedert (Maria-Schutzkirche am Flusse Nerlj, Demetriuskathedrale in Vladimir).

Bogenfriese sind auch in halber Höhe der Außenwände angebracht. Im Gegensatz zu den aus der Mauer herausgeschnittenen Fenstern und Portalen sind diese mit runden Leibungen, zurücktretenden Gewänden und runden Archivolten versehen. Zum wesentlichen Unterschied von den byzantinischen Bauten des Südens, die in Ziegeltechnik errichtet waren, haben wir es hier mit reinen Steinquaderbauten zu tun, die durch die lapidare Formensprache allein einen harten Eindruck erwecken.

Diese neue Formenwelt kommt nicht aus Byzanz, sondern aus dem Westen. Eine romanische Wandgliederung wurde auf den byzantinischen Baukern aufgetragen und verleiht nun der kristallinen Blockmäßigkeit byzantinischer Bauten eine neue, streng plastisch-gliedernde Formgestaltung. Am monumentalsten spiegelt sich dieses Zusammenfließen byzantinischer Raumkunst und romanischer Gliederung in der Koimesiskirche in Vladimir wider. Es meldet sich auch ein neuer Vertikalismus, der die schwere, massige Blockwirkung nach oben zu durch einheitlich verlaufende Dienste durchbricht (Abb. 27).

Es ist anzunehmen, daß an diesen Bauten Baumeister aus der galizisch-wolhynischen Bauschule beteiligt waren, die die romanische Formenwelt weit nach dem Norden Rußlands vermittelt haben. In dem letzten bedeutenden Bau dieser Richtung, in der Demetriuskathedrale in Vladimir, wird die strenge romanische Wandgliederung

rung durch ein dichtes Netz von flächigen Ornamenten, die die Wände bedecken, verwischt.

Eine weitere Auflösung des byzantinischen Grundgefüges bildet die Novgoroder Architektur des 13.—14. Jh. In den Anlagen der Nikolauskirche in Lipno (1292) und den zwei bedeutendsten Bauten des 14. Jh., der Kirche Theodor Stratelates (1361) und der Christi-Verklärungs-Kirche (1374), kündigt sich ein neuer Stil an.

Auch hier handelt es sich um die Veränderung der blockmäßigen Gestaltung einer byzantinischen Anlage nach außen hin. Die Raumgestaltung einer Kreuzkuppelkirche in vereinfachter Fassung mit nur einer Apsis und einer Kuppel bleibt bestehen. Grundsätzlich verschieden jedoch ist die Außengestaltung. Die blockmäßig-kubische Wirkung wird durch vier giebelartige, mit abfallenden Satteldächern versehene »Fassaden« weitgehendst aufgehoben. Nicht das abschließende Rund, sondern spitze Giebeldächer bestimmen den Außenbau. Es treten also vertikale Auflösungsstendenzen in Erscheinung, die an gotische Giebeldächer erinnern (Theodor-Stratelates-Kirche und Verklärungskathedrale in Novgorod). Die Wand wird nicht flach belassen, sondern plastisch gegliedert, gotische Spitzbogenformen treten auf.

Der letzte Schritt in der Lockerung der kubischen Geschlossenheit einer byzantinischen Kirchenanlage wird in der frühmoskowitzischen Architektur erreicht. Zwei Bauten stehen an der Spitze dieses Wandlungsprozesses, die Koimesiskathedrale in Svenigorod (1399) und das Savvakloster (1405) daselbst.

In der Koimesiskathedrale sind in der plastischen Gliederung der Wände und Portale durch halbrunde Dienste Einwirkungen der vladimir-susdalischen Architektur festzustellen. In den Kielbogen der Portale und den nicht mehr vorhandenen kielbogenartigen Wandabschlüssen finden wir Neuerungen, die für die weitere Entfaltung der Moskauer Architektur von entscheidender Bedeutung gewesen sind (Brunov). Dagegen ist die strenge plastische Profilierung der romanischen Formensprache im Gegensatz zu Vladimir-Susdal viel weicher, der Bogenfries, der herumlaufend die Wände schmückt, hat sich in eine flache dekorative »Zierleiste« verwandelt.

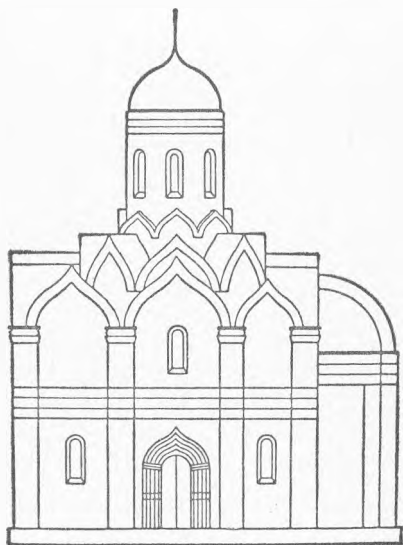
Entscheidend jedoch sind die Kielbogen der Wandabschlüsse. Die Abrundung der blockmäßigen Masse ist nach oben zu aufgerissen worden und hat vertikale Kräfte entfesselt, die zur Auflösung der geschlossenen, in sich ruhenden, statischen byzantinischen Architek-

tur führten. Auch die Kuppel beginnt sich durch ihre Zwiebelform diesen Tendenzen anzupassen.

Eine volle Ausbildung erhält dieses System in der Kirche des Savvaklosters in Svenigorod (Fig. 26) und in der Dreieinigkeitskathedrale des Sergiusklosters in Moskau (1422—1423).

Im Savvakloster kann man eine weitere Neuerung beobachten, die wegen der Zerstörung des ursprünglichen Aussehens der Koimesiskathedrale in Svenigorod an dieser nicht mit voller Sicherheit festgestellt werden kann. Es ist dies ein System von abgetreppten Gewölben im Innern der Anlage. Die Tonnengewölbe werden unterteilt und erhöhen sich in Absätzen der mittleren Kuppel zu. Es ist eine konzentrische Erhöhung der Gewölbe um die Kuppel. Also auch der Innenraum wird von aufstrebenden Tendenzen erfaßt und die harmonische Wohlproportioniertheit der byzantinischen Raumgestaltung gestört.

Auch im Außenbau der Anlage wirkt sich diese neue Raumgestaltung aus. Die übereinandergestellten abgetreppten Tonnengewölbe treten in kielbogenartigen Wandabschlüssen ohne jede



*Fig. 26 Svenigorod.
Kirche des Savvaklosters.
1405. Aufriß*

tektonische Gesetzmäßigkeit auf und umgeben von allen Seiten, in einigen Zonen übereinander angebracht, die Kuppel. Diese kielbogenartigen Tonnenabschlüsse, die in Rußland als »Kokošniki« bezeichnet werden, sprengen die byzantinische Statik und lösen neue Kräfte aus, die für die ganze spätere Entwicklung der Moskauer Architektur von entscheidender Bedeutung gewesen sind. Die neue Bauform tritt etwas zaghaft, nach außen verdeckt, in der Dreieinigkeitskirche des Sergiusklosters in Moskau, in der Kremler Verkündigungskathedrale (1484–1490) und im Therapontskloster (1490) auf.

Die sog. moskauischen Malkirchen des 16. Jh. (Djakovo, 1547; Ostrov, 16. Jh.; Kolomenskoje, 1532) haben aus dieser Auflösung die letzten Konsequenzen gezogen (Abb. 28). Über die Herkunft dieser vertikalen Auflösungsstendenzen der moskauischen Architektur ist man sich nicht schlüssig. Nekrasov weist auf die serbische Architektur (Gračanica) hin, wogegen andere Forscher die Wurzeln dieser Form in der russischen Holzbaukunst suchen. Sicher ist, daß diese Bauform nicht nur in Rußland, sondern auch in anderen Gebieten auftaucht (Weidhaas). Nach einer kurzen Reaktion der vladimir-sudalischen Architektur in der von Italienern errichteten Uspenskykathedrale in Moskau (1475–1479) und der starke Renaissanceeinwirkungen aufweisenden Erzengelkathedrale am Moskauer Kreml (1505–1509) treten die in der frühmoskauischen Architektur geweckten Kräfte, die sich nun mit islamischen Einflüssen verbinden, wieder stark in Erscheinung (Abb. 30).

Die monumentale Wandmalerei

Von der engsten Verbindung zwischen dem Kiever Reich und Byzanz sprechen nicht nur die Denkmäler der Architektur, sondern auch die der monumentalen Malerei. Aus dem großen Bestand der monumentalen Wandmalerei haben sich nur in Kiev in zwei Anlagen, und zwar in der Sophienkathedrale und im Michaelkloster, Mosaikzyklen erhalten. Aus Beschreibungen wissen wir jedoch, daß auch die Koimesiskirche des Kiever Höhlenklosters mit Mosaiken geschmückt war.

Das Ausschmückungsprogramm der Sophienkirche beruht auf dem Pantokratortypus mit der himmlischen Hierarchie in der Haupt-

kuppel, Aposteln im Tambour und Evangelisten in den Pendentifs. In der Apsis tritt gegenüber dem mittelbyzantinischen Programm insofern eine Neuerung auf, als unter der stehenden Muttergottes als Orantin die Kommunion der Apostel und in der letzten Zone die östlichen Kirchenväter dargestellt wurden. Dieses Programm muß sich auch in der Hauptstadt ausgebildet haben, da man ähnlichen Darstellungen in Griechenland (Serres, Mistra) und in den Balkanländern begegnet.

Eine Lockerung des strengen Pantokratorprogrammes erfolgt durch die Verlegung einer Reihe von neu- und alttestamentlichen Szenen und Heiligenviten in die Nebenschiffe und Umgänge, die allerdings in Fresko ausgemalt wurden. Von den Festen finden wir nur die Kreuzigung und Anastasis in Gegenüberstellung, sonst steht in diesen Darstellungen das erzählende Moment im Vordergrund.

In Kiev scheint die Gegenüberstellung des Pantokratorbildes, der himmlischen Hierarchie und der Maria Orans und der Kommunion der Apostel in der Apsis zum herrschenden Ausschmückungssystem gehört zu haben, da es sich, alten Beschreibungen nach zu schließen, ursprünglich auch in dem Michaelkloster und in der Koimesiskirche des Höhlenklosters befunden hat. Dieses Ausschmückungsprogramm stimmte auffallend mit dem der Nea in Konstantinopel überein.

Eine Abweichung vom erwähnten traditionellen Pantokratorprogramm bildet die Ausschmückung einiger nordrussischer Anlagen, an deren Spitze die Erlöserkirche in Nereditza (1197) steht. Hier ist das Pantokratorbild der Kuppel durch ein Himmelfahrtsbild ersetzt worden, eine Gepflogenheit, die man in der Sophienkirche in Saloniki (9. Jh.) oder später in der Mittelkuppel der Markuskirche in Venedig (um 1200) findet. Eine weitere Neuerung besteht darin, daß die ganze Westwand von der Darstellung des jüngsten Gerichts eingenommen wird.

Was den Stil der Mosaiken der Sophienkirche in Kiev anbelangt, so muß gesagt werden, daß er nicht einheitlich ist. Zu den besten Schöpfungen gehören die Kirchenväter der Apsis, während der Pantokrator und die Apostel in der Apsis einen provinzielleren Stilcharakter verraten. Im ganzen stehen die Mosaiken der Sophienkirche denen von Hosios Lukas am nächsten. Der gebrochene Faltenstil der Apostel hat dort seine nächsten Parallelen. Auch die Köpfe der Kirchenväter zeigen einige Stilparallelen (z. B. Gregor der Wun-

dertäter), aber die Köpfe in Hosios Lukas sind plastischer modelliert und prägnanter durchgebildet, während die der Sophienkirche einen weicheren Stil verraten.

Die eine Generation später entstandenen Mosaiken des Michaelklosters in Kiev weisen bereits einen anderen Stil auf. Die Apostel in der Darstellung der hl. Kommunion haben sich von der monotonen Schrittbewegung der Kiever Apostel befreit, es kommen eine Lebendigkeit in Gesten und Kopfbewegungen, eine feinere geistige Differenzierung und räumliche Überschneidungen auf. Auch die Proportionen haben sich zugunsten einer größeren Schlankheit der Figuren und eleganteren Körperhaltung verwandelt. Auch hier ist ein direkter Einfluß von Konstantinopler Mosaizisten feststellbar, die den Stil der Komnenenepoche nach Kiev vermittelt haben.

Außer den Mosaiken hat sich in Kiev und in der Provinz eine Reihe von Fresken oder Freskenfragmenten erhalten, die der Sophienkirche leider nur in stark übermaltem und verändertem Zustand. Einige ältere Fragmente, die 1928 freigelegt wurden, verraten einen starken impressionistischen Einschlag und sind stilistisch mit den Fragmenten der Zehentkirche und einem Kopf (hl. Thekla?), der in der Kathedrale von Cernigow entdeckt wurde, verwandt. Der letzte Kopf verrät den klassischen Stil der makedonischen Renaissance, während andere Fresken der Sophienkirche eine stärkere Neigung zum Graphismus zeigen und aus einer späteren Zeit oder von einer Übermalung stammen dürften.

In den beiden Turmeingängen zu den Emporen der Sophienkirche haben sich Jagd- und Zirkusszenen erhalten, die ebenfalls auf Konstantinopel hinweisen. Es sind die einzigen Darstellungen profanen Inhalts in Kiev.

Der Freskenzyklus der Dreieinigkeitskirche des Kyrillosklosters (1140) hat sich nur teilweise erhalten. Das ursprüngliche Ausschmückungssystem entsprach dem Pantokratorprogramm. Die erhaltenen Fresken des Kyrillaltares erinnern in ihrer Trockenheit, Neigung zu symmetrischen Entsprechungen und flachen Architekturkuliszen an die Miniaturen des Menologions Basils II.

Während im Kiever Reich nach dem Mongolensturm eine Unterbrechung des künstlerischen Schaffens erfolgte, verlagerte sich das ganze künstlerische Leben zunächst nach dem Norden, d. h. nach Novgorod und Vladimir-Susdal und zuletzt nach Moskau.

Die nordrussischen Wandmalereien des 13. Jh. weisen noch archai-

sierende Züge auf, wogegen am Ausgang des 14. Jh. ein neuer Stil in Erscheinung tritt, der einen kühnen Bruch mit der bisherigen Tradition, in inhaltlicher und stilistischer Beziehung, erkennen läßt.

Wir haben es in Novgorod mit einer Verpflanzung der Palaiologenmalerei durch einen der bedeutendsten griechischen Maler dieser Epoche, durch Theophanes den Griechen, zu tun. Mit ihm sind die Fresken der Verklärungskirche in Novgorod engstens verbunden, die um 1378 entstanden sind. Eine Reihe anderer monumentaler Wandmalereien, vor allem die Fresken in Volotovo bei Novgorod, die um 1380 entstanden sind, die Fresken des Theodor Stratelates in Novgorod um 1370, und zuletzt die aus Kovalovo, um 1380, bilden eine verwandte stilistische Gruppe, die aus der Werkstatt Theophanes' hervorgegangen ist.

Die Fresken der Verklärungskirche in Novgorod gehören zu den hervorragendsten Werken der Palaiologenmalerei. Die traditionelle Routine der byzantinischen Malerei ist durch eine Kühnheit, eine freie Malweise, schmissigen Wurf und freie Führung des Pinsels ersetzt worden, die sich über jeden gebundenen »Akademismus« hinwegsetzen. Mit ein paar skizzenhaft hingeworfenen Strichen werden Engel, Propheten, Kirchenväter, hl. Asketen (Simeon der Säulenheilige, hl. Akakios), Patriarchen (Melchisedech, Noah) hervorgezaubert, alle früheren kanonischen Typen durch neue ersetzend.

Eine entscheidende Rolle spielt die Lichtmalerei. Mit einigen aufblitzenden Lichtstrichen wird das Gesicht, werden die Hände, Haare oder Gewandfalten modelliert. Ein anderes Mal ist das ganze Gewand durch Licht aufgelöst, wie transparent dargestellt, so etwa beim hl. Makarios (Abb. 31). In einer faszinierenden Lebendigkeit sind die Engel der hl. Dreieinigkeit wiedergegeben, der Gesichtsausdruck ist durch ein paar dunkle Linien und helle Blitzlichter erfaßt.

Neu ist das Transitorische der Erscheinung. Durch den gesteigerten Lichtillusionismus wird das Unfaßbare, Unsubstantiale, Immaterielle dieser Gestalten wiedergegeben, die im nächsten Moment zu zerrinnen drohen. Es ist eine visionäre Malerei, die an die Lichtvisionen Rembrandts erinnert und den konkreten Darstellungen etwas Unwirklich-Schattenhaftes verleiht. Man geht sicher nicht zu weit, wenn man in Theophanes dem Griechen den Höhepunkt der Palaiologenmalerei erblickt.

Stilistisch am nächsten stehen der Verklärungskirche die Malereien des Theodoros Stratelates und die relativ guterhaltenen Fresken von

Volotovo. Auch hier dieselbe Licht- und Schattenmalerei (Verkündigung, Auferstehung). Neu sind die tiefen, grotesken Hintergründe, die, phantastisch konzipiert, alle konventionellen byzantinischen Landschaftskulissen überwinden (Geburt Christi), und neu ist auch die ungestüme Bewegung der Figuren, die der byzantinischen Frontalität Hohn zu sprechen scheint (Verkündigung, hl. drei Könige, Verklärung Christi). Etwas gedämpfter wirken diese »expressionistischen« Tendenzen in den Fresken von Kovalovo (Prophet Elias).

Schwieriger ist die Frage nach der stilistischen Herkunft Theophanes' des Griechen zu entscheiden. Die ältere Forschung hat Theophanes mit der kretischen Schule in Zusammenhang gebracht, die neueste russische Forschung tritt für die Herkunft seines Stils aus Konstantinopel ein (Lazarev).

Tatsache ist, daß man in Konstantinopel selbst keine Werke besitzt, die man den Novgoroder Fresken an die Seite stellen könnte. Den Ausgangspunkt bilden sicherlich die Malereien der Chorakirche, sie reichen aber nicht aus, um den Stil Theophanes' des Griechen zu erklären. Die nächsten Parallelen dafür findet man in Mistra, vor allem in den Fresken der Peribleptoskirche (Göttliche Liturgie, Marienszenen). Man muß sich wohl mit der Feststellung dieser Stilverwandtschaft begnügen; daß Konstantinopel diesen Stil aufgewiesen hat, kann angenommen, aber aus Mangel an erhaltenen Denkmälern nicht bewiesen werden.

Die Ikonenmalerei in Kiev, Novgorod und Moskau

Es unterliegt keinem Zweifel, daß mit der byzantinischen Kunst auch die Ikonenmalerei in Osteuropa ihren Einzug gehalten hat. Schwieriger ist allerdings, die Zeit zu bestimmen, wann die frühesten Ikonen in Osteuropa entstanden sind. Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß in den Anfängen byzantinische Ikonen nach Osteuropa importiert wurden oder daß griechisch-byzantinische Meister dort dieselben gemalt haben.

Die frühesten Ikonen dürften sich wohl im Süden, d. h. im Kiever Bereich, erhalten haben. Dafür würden auch historische Nachrichten sprechen, etwa die Tatsache, daß Andreas Bogolubsky im Jahre 1155 die sog. vladimirskische Muttergottesikone von Kiev nach Vladimir überführte, oder die in eine Legende verkleidete Erwähnung des

Väterbuches des Kiever Höhlenklosters, daß der Malermönch Alypios aus dem Kiever Höhlenkloster Ikonen malte. Der Name des Mönches spricht für seine byzantinisch-griechische Herkunft.

So ist es als recht wahrscheinlich anzunehmen, daß die frühesten Ikonen, obwohl ihre Provenienz unbekannt ist, byzantinischen Ursprungs sind und daß sie in vielen Fällen auf dem Weg über den Süden nach Nordrußland gelangten. So z. B. die Verkündigung aus Ustjug (12. Jh., Tretjakovbildersammlung, Moskau), der Kopf eines Engels (spätes 12. Jh.) aus dem russischen Museum in Leningrad, die Muttergottesikone der Blacherniotissa (13. Jh., Staatliche Restaurierungswerkstätten Moskau), die Christusikone des Acheiropoiet, d. h. das nicht von Menschenhänden gemachte Bildnis Christi (spätes 12. Jh., ursprünglich in der Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale in Moskau) und die ältesten Teile der Demetriusikone 12./13. Jh., Staatliche Restaurierungswerkstätten Moskau).

Wenig überzeugend dagegen ist die Datierung der sog. vladimirs-kischen Muttergottes in die komnenische Epoche (11./12. Jh.). Das Madonnenbild hat mehrere Male seinen Standort gewechselt, 1161 kam es von Susdal nach Vladimir, 1395 wurde es in die Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale des Moskauer Kremls übertragen. Heute befindet sich die Ikone im Staatlichen Historischen Museum in Moskau. Die Restaurierung der Ikone, die 1918 vorgenommen wurde, hat einige spätere Malschichten (aus dem 14.—16. Jh.) aufgedeckt. Ziemlich unberührt blieben die Köpfe Marias und Christi (Abb. 32).

Eine stilgeschichtliche Analyse (Alpatov-Lazarev) bemühte sich zu beweisen, daß wir es mit einem byzantinischen Original des 12. Jh. zu tun haben. Stilgeschichtliche und ikonographische Kriterien aber sprechen gegen eine solche Datierung. Der weiche, impressionistische Farbeauftrag der Gesichter, die Hervorhebung von Lichtern sprechen dafür, daß wir es mit einer späteren Schöpfung des 14. Jh. zu tun haben. Die weiche malerische Modellierung entspricht durchaus der Malerei des Palaiologenzeitalters, aber auch dem Typus nach kann diese Ikone nicht früher entstanden sein.

Sie ist der Darstellung nach eine »Madonna der Rührung« (Elëusa), bei der die strenge Hieratik des 11.—12. Jh. durch die Betonung und Vertiefung der menschlichen Gefühle ersetzt worden ist. In dieser Humanisierung der Madonna spiegeln sich bereits stark westliche Einflüsse, die über Italien, Griechenland, Kreta und die Balkanländer in die Palaiologenmalerei eingedrungen sind.

In allen erwähnten Werken kann von einer selbständigen osteuropäischen Malerei noch nicht die Rede sein. Die Werke sind von byzantinischen Ikonenmalern ausgeführt und nach Osteuropa eingeführt worden.

Den ersten selbständigen Regungen osteuropäischer Ikonenmalerei begegnen wir im Norden, hauptsächlich in Novgorod und Moskau.

Dieses selbständige Schaffen bedeutet nicht etwa, daß die nordrussischen Maler ganz neue Wege gegangen sind; davon ist kaum etwas vorhanden. Gewisse Abweichungen vollziehen sich nur im Rahmen der byzantinischen Ikonenmalerei. Es sind stets entweder Werke byzantinischer Provenienz, die als Vorbilder dienten, oder Werke einheimischer Künstler, die bei byzantinischen Malern in die Schule gegangen sind, die der ganzen nordrussischen Malerei ihr Gepräge verleihen.

Verhältnismäßig am selbständigsten sind die Werke der sog. Novgoroder Schule des 14.—15. Jh. Eine gewisse Eckigkeit, flächige Behandlung und Vorliebe für das Lineare weist die Ikone des Erzengels Michael auf (Moskau, Historisches Museum). Es spiegelt sich darin eine strengere Malweise, die auf einer älteren Tradition fußt und die noch nichts von der impressionistischen Feinheit der Palaiologenmalerei besitzt. Das Komponieren in breiten Flächen, das Gegeneinanderstellen von Farben scheint für Novgorod ebenso bezeichnend zu sein wie eine gewisse Neigung zum Linearen. Besonders kühn farbig konzipiert ist die Ikone des Elias (Sammlung Ostrouchov), wo der Prophet im dunkelbraunen Mantel sich von einem feuerroten Hintergrund abhebt.

Die grelle Farbenkomposition, vor allem das Gegenüberstellen von Ziegelrot, Dunkelgrün und Blau, beherrscht auch die sog. Viertelige Ikone (Staatliches Historisches Museum in Moskau), obwohl Einwirkungen der Palaiologenrenaissance hier bereits vorhanden sind. Die Ikonen gewinnen eine gewisse Leuchtkraft, es ist tatsächlich ein Komponieren in Farbflächen, das den Philosophen Trubeckoj veranlaßte, von den Ikonen als von einer »Weltanschauung in Farben« zu sprechen.

Es ist aber, wie gesagt, hier außerordentlich schwer, Unterschiede zwischen den nordrussischen Ikonen und ihren byzantinischen Vorbildern aufzuzeigen, da diese Unterschiede gering sind und sich auf Nuancen oder die Qualität beschränken.

Sicherlich zeichnen sich die frühen Novgoroder Ikonen durch ihre Flächigkeit aus, im Gegensatz zur stärkeren plastischen Darstellung der byzantinischen Ikonen; die farbige Komposition tritt bei ihnen stärker in den Vordergrund, und den Gesichtern fehlt die klare sichere Modellierung. Aber alle diese Merkmale beweisen nicht, daß wir es in Novgorod mit einer selbständigen Ikonenmalerei zu tun haben, sondern zeigen nur die Merkmale einer markanteren Lokalschule innerhalb der byzantinischen Ikonenmalerei.

Eine weitgehende Sublimierung kann in den Werken des 15. Jh. festgestellt werden. Sie tritt in den Ikonen mit der Auferweckung des Lazarus (Novgorod, Museum für altrussische Kunst), in der Kreuzigung Christi (Moskau, Tretjakovgalerie) und in der Deësis der Sammlung Ostrouchov in Moskau auf. Das Kolorit ist gedämpfter, die Tiefe des Raumes und die Bewegung der Figuren erinnern an die Mosaiken der Chorakirche. Auch die geistige Verlebendigung der Figuren wird intensiviert und verfeinert (Abb. 33).

Neu im Gegensatz zur Novgoroder Malerei des 14. Jh. ist die Figurendarstellung. Die Figuren sind ausgesprochen gestreckt und schlank wiedergegeben und zeichnen sich durch eine besondere Eleganz aus. Besonders in der Kreuzigung der Tretjakovgalerie tritt uns dieser neue Stil klar entgegen. Es ist beinahe ein »byzantinisierender Klassizismus«, den wir hier vorfinden und der an die Schöpfungen der Athosmalerei erinnert, aber doch nicht die Trockenheit dieses Stiles besitzt.

In zwei anderen Ikonen, und zwar der Kreuzabnahme und der Beweinung, aus der Sammlung Ostrouchov, widerspiegeln sich, obwohl in einer nordrussischen Provinzstadt entstanden, die Tendenzen der Novgoroder Schule besonders stark. Vorherrschend sind wiederum die großen farbigen Flächen und die Umrisszeichnung. Der Felsenbogen ist ockergelb, das Inkarnat grünlich, und in den Gewändern treten vor allem die großen, farbigen, einheitlich gehaltenen Flächen in Rot, Grün und Weiß hervor. Die Leuchtkraft der Farben ist besonders intensiv. Die Modellierung und plastische Wirkung ist auf ein Minimum beschränkt. Die Figuren gleichen mehr flächigen Scheiben als körperlichen Gebilden. Die Entstofflichung hat hier ihren Höhepunkt erreicht. Sehr intensiv ist der seelische Ausdruck hervorgehoben.

Ferner tritt in der Komposition eine rhythmisch kreisende Bewegung auf, die bei der Kreuzabnahme alle Figuren erfaßt. Die Aus-

druckskraft der Linie, ein Komponieren in farbigen Flächen, eine abstrakte Rhythmik der Komposition und tiefe Verinnerlichung verleihen dieser Ikone ein besonderes Gepräge. Hier werden die Grenzen der byzantinischen Ikonenmalerei überschritten, und die Eigenart der nordrussischen Ikonenmalerei scheint sich stärker abzuzeichnen.

In der Novgoroder und nordrussischen Ikonenmalerei können wir deren Zusammenhang mit der Bilderwand (Ikonostasis) verfolgen. Auch die Bilderwand ist keine russische Erfindung, sondern geht auf die byzantinische Tradition zurück. Aus einer alten Nachricht geht hervor, daß der Moskauer Erzbischof Athanasios im Jahre 1386 eine aus sieben Tafeln bestehende Deësis (thronender Christus, Maria, Johannes und beiderseits Engel und Apostel) aus Konstantinopel kommen ließ und sie im Visokykloster in Serpuchov aufstellen ließ.

Die Deësis mit der zentralen Darstellung des thronenden Christus bildete den Hauptteil der Bilderwand, über ihr waren die Kirchenfeste und Propheten, unter ihr in Halbfigur Christus und Maria und Ikonen mit der Darstellung des Heiligen oder des Festes, dem die Kirche geweiht war, angebracht. Die sog. Haupt- oder Zarentür war mit der Verkündigung Mariens und den Kirchenvätern an den Seiten geschmückt, darüber befand sich das letzte Abendmahl. Den Abschluß der Bilderwand bildete die Kreuzigung. Es gibt natürlich unzählige Varianten dieser Anordnung.

Das Ausschmückungsprogramm der Bilderwand entsprach im Grunde genommen mit wenigen Abweichungen der Anordnung der Wandmalereien oder Mosaiken im Kircheninnern. Der tiefere Sinn der Bilderwand bestand außer in dieser dogmatisch-bildlichen Konzentrierung in der Trennung der sakralen Sphäre des Altarraumes von der des Gemeinderaumes. Die Auffassung von der Liturgie als einer Arkandisziplin (Geheimlehre), das Mystisch-Geheimnisvolle des östlichen Ritus, ja vielleicht sogar Einwirkungen der griechischen Bühne, haben bei der Entstehung der Ikonostasis eine entscheidende Rolle gespielt.

Man kann bei dem jetzigen Stand der Forschung noch nicht mit aller Sicherheit sagen, wann die erste Holzikonostasis entstanden ist, historische Nachrichten aber verbürgen ihre Existenz im byzantinischen Kunstkreis im 14. Jh. Von dort dringt sie nach Nordrußland ein. Die von uns betrachteten Novgoroder Ikonen stammen

auch aus nicht mehr vorhandenen Bilderwänden. Als Ganzes haben sich in Nordrußland nur wenige und späte Bilderwände erhalten, darunter die der Muttergotteskapelle der Sophienkirche in Novgorod aus dem 16. Jh.

In der zweiten Hälfte des 15. Jh. entsteht in Nordrußland ein neues Kunstzentrum in Moskau. Die Heirat des russischen Zaren Iwan III. mit der Nichte des letzten byzantinischen Kaisers, Sophie Palaiolog, im Jahre 1472 und die Eroberung Novgorods 1478 haben zur Hebung der neuen Metropole sehr viel beigetragen. Das Aufkommen dieses Kunstzentrums reicht noch in den Beginn des 15. Jh. zurück.

Die Anfänge einer bedeutenderen Malschule Moskaus hängen mit Andreas Rublov zusammen. Die letzten Entdeckungen der Staatlichen Restaurierungswerkstätten in Moskau haben das Werk Andreas Rublovs auf eine breitere Basis gestellt, obwohl noch manches zu klären bleibt. Er dürfte um 1360—1370 geboren sein und starb als Mönch des Spas-Andronikov-Klosters daselbst um 1430.

An wichtigsten Werken werden ihm folgende zugeschrieben: Ikonen der Bilderwand der Verkündigungskathedrale in Moskau (um 1405), Fresken der Koimesiskathedrale in Vladimir (Hauptschiff) und Ikonen der Bilderwand, die in Vassilevskoje wiederentdeckt wurden (um 1408). Weiters Ikonen der Bilderwand des Troïcko-Sergjevsky-Klosters (um 1425) und Fresken sowie Ikonen der Kathedrale in Svenigorod und ferner Miniaturen des Evangeliiars von Chitrovo (Troïcko-Sergjevsky-Klosters) und eine Erlöserikone aus der Sammlung Soldatenko.

Die erwähnten Zuschreibungen sind jedoch nicht über alle Zweifel erhaben. So bestehen Zweifel an der Zuschreibung der Fresken der Koimesiskathedrale in Vladimir, wo Rublov mit einem zweiten Maler, Daniel Tschorny, tätig war. Gemeinsame Stilmerkmale tragen die Spitzenleistungen Rublovs, und zwar die Dreieinigkeit des Troïcko-Sergjevsky-Klosters (die Authentizität auch dieses Werkes ist nicht gesichert), Ikonen der Verkündigungskathedrale in Moskau, aus dem Dorf in Vasilevskoje (in erster Linie die monumentale Ikone des hl. Petrus) und Ikonen aus der Kathedrale in Svenigorod (Erzengel, Paulus, Christusdarstellung).

Obwohl Andreas Rublov mit Theophanes dem Griechen in der Verkündigungskathedrale in Moskau tätig gewesen ist, unterscheidet sich die Malweise Rublovs weitgehendst von der des Theopha-

nes. Während Theophanes der illusionistischen, aufgelösten und lockeren Malweise huldigt, ist die Malweise Rublovs kompakter, fester, und die Linie als begrenzender Faktor spielt eine entscheidendere Rolle als bei Theophanes. Dazu kommt noch die Bedeutung der Farbe. Feine, gedämpfte Töne und ein Komponieren in Farben ist für Rublov bezeichnend.

Durch die feine Farbennuancierung und einen lyrischen Gefühlsausdruck tritt ein weicher Zug, im Gegensatz zu einer monumentalen, kühhngemeisterten Formensprache des Theophanes in Erscheinung. Man hat den malerischen Stil Theophanes' dem graphischen Rublovs gegenübergestellt, aber diese Unterscheidung erschöpft nicht die Verschiedenheit des Stiles und der Malweise. Es ist wohl auch anzunehmen, daß diese Unterschiede nicht nur auf andere Künstlertemperature, sondern auf verschiedene Richtungen der byzantinischen Malerei zurückgehen, aus denen die beiden Maler schöpften.

Die Dreieinigkeitsikone Rublovs gehört wohl zu den hervorragendsten Werken der Moskauer Malerei in den Anfängen des 15. Jh. An ihr kann man den Geist der spätbyzantinischen Ikonenmalerei am besten erfassen (Abb. 34).

Es ist eine verklärte Welt, die uns die Ikonenmalerei hervorzaubert, eine Welt, die über den natürlichen Zufälligkeiten und der individuellen Erscheinungswelt steht. Es ist eine idealisierte »platonische« Formenwelt, in die der Beschauer eingeführt wird, um sich von der ihn umgebenden Welt natürlicher Zusammenhänge zu erheben und sich von ihr zu befreien. Abstrakte hieratische Kompositionsgesetze beherrschen diese verklärte Welt: Die drei Engel werden in einen Kreis eingeschrieben, der in einer rhythmischen Bewegung die Körperhaltung der Engel umfaßt und sie zu einer unzertrennlichen Einheit, einer »Homusie«, verbindet. Unbewegt, handlungslos sitzen sie da, nur durch ihr göttlich-ewiges Sein über den Fluß des menschlich bedingten Geschehens erhoben. Auf die überindividuelle Wesensgleichheit sind sie ausgerichtet, das für den Menschen ungreifliche Geheimnis der Dreieinigkeit wahrend.

Somit ist das Überzeitliche, Überindividuelle durch die Beziehungslosigkeit zu der natürlichen Umgebung in der Ikonenmalerei wie in keiner anderen sakralen Kunst erreicht worden. Der Beschauer ist gezwungen, sich über die Natur, ja über sich selbst zu erheben und wird in eine andere, höhere Welt versetzt. Selbstver-

ständig nur dann, wenn er von der Ikone angesprochen wird, d. h. wenn eine innere geistige Disposition zu dieser Erhebung in ihm vorhanden ist.

Aber in einer Beziehung, und zwar durch den geistigen Ausdruck, überschreitet die Dreieinigkeitsikone die Grenzen der klassischen Ikonenmalerei. Die Objektivierung des Kultbildes, das höchste Ziel der Ikonenmalerei, hat hier bereits eine Auflockerung erfahren. Die Distanz des Geistigen, das Vermeiden von subjektiven Gefühlsregungen bei göttlichen Personen hat einem weichen Gefühlsausdruck, der sowohl in der lyrischen »Stimmung« als in den gegeneinander gekehrten und geneigten Köpfen bemerkbar wird, Platz gemacht.

Dieser neue Subjektivismus des Gefühlsausdrucks kommt nicht aus Byzanz, er ist ein Geschenk der abendländischen Kunst. Mit ihm zieht in die spätbyzantinische Malerei ein Humanisierungsprozeß ein, der die Ikonenmalerei weitgehendst beeinflusste. Auch die russische Malerei mußte diese Einflüsse in sich aufnehmen und verarbeiten.

DIE KUNST IN DEN BALKANLÄNDERN

Allgemeine Voraussetzungen

Im Gegensatz zu Osteuropa ist die byzantinische Kunst in den Balkanländern nicht erst seit dem 10. Jh. als ein »Fremdkörper« aufgepropft worden, sondern sie wächst aus den alten antiken und spätantiken Grundlagen heraus. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Balkanländer wenig von dem eigentlichen Mutterboden, auf dem die byzantinische Kunst entstanden ist. Die Wurzeln der byzantinischen Kunst liegen hier tiefer als in Osteuropa. Selbstverständlich gibt es auch hier Unterschiede; so sind die den Konstantinopler und den griechischen Einflüssen näher liegenden Gebiete, wie Bulgarien, Makedonien, Südserbien, stärker den byzantinischen Einflüssen ausgesetzt gewesen als etwa die Walachei und die Moldau oder die restlichen Teile Serbiens, aber im allgemeinen ist die byzantinische Kunstkomponente hier stärker als in Osteuropa.

Es kommen noch zwei weitere Unterschiede dazu: ein sich öfter wiederholender Archaismus, d. h. ein retardierender Prozeß, der durch die geographische Lage bedingt war; so bilden z. B. gewisse Teile der Balkangebiete, wie Bulgarien, eine Art »Kunstreservates«, das sich zwischen den zwei großen Kultureinflüssen des Ostens und Westens durch das Beharren an alten Kunstformen abseits erhalten konnte. Und zweitens macht sich hier eine sehr früh einsetzende Durchdringung abendländischer, byzantinischer und später auch islamischer Kunstformen bemerkbar und verleiht den Kunsterscheinungen dieser Gebiete ein besonderes Gepräge.

Wenn man alle diese Erscheinungen übersieht, dann kommt man zu der Überzeugung, daß wir es mit einem einheitlichen Kunstgebiet zu tun haben, unbeachtet dessen, daß regionale Züge diesen Gebieten ein abwechselndes Kunstkolorit verleihen.

Selbstverständlich ist diese regionale Verschiedenheit auch zeitlich bedingt. Bulgarien empfängt die stärksten byzantinischen Einflüsse, sowohl durch seine geographische Nähe als durch die zwischen 1018—1186 einsetzende politische Abhängigkeit von Byzanz. Serbien entwickelt sich bereits unter den Nemanjiden im 12. Jh. zu einem selbständigen Staatsgebilde, das am stärksten die Durchdringung der byzantinischen und abendländischen Einwirkungen in schöpferischer Verarbeitung fördert. Unter Milutin (1282—1321) und Dušan (1331—1355), die weit ins griechische Gebiet vorstoßen, erreicht auch die serbische Kunst ihren Höhepunkt, um sich nach der verlorenen Schlacht am Amselfelde (1389) unter dem Vordringen der Türken nach Westserbien und Bosnien zurückzuziehen. Die Eroberung auch dieser Gebiete gegen die Mitte des 15. Jh. bereitet der blühenden mittelalterlichen Kunst Serbiens ein Ende.

Anders entfalten sich die Verhältnisse in der Walachei und Moldau. Hier entstehen staatlich-politische Kristallisationspunkte viel später, kaum vor dem Ende des 13. bzw. Anfang des 14. Jh. Bald geraten die beiden Fürstentümer unter den kirchlichen Einfluß Konstantinopels: Die walachische Kirche wurde im 14. Jh. dem byzantinisch geleiteten Erzbistum von Ochrid unterstellt, während die

Farbtafel VIII Ikone aus St. Clemens in Ochrida (Skopolje, Makedonische Staatssammlungen). Verkündigung. 14. Jh. Ausschnitt: Verkündigungsengel. Vgl. Farbtafel VII

neue moldauische Metropole, anfangs des 15. Jh. errichtet, von Konstantinopler Patriarchen abhängig wurde.

Während der politische Einfluß von Byzanz in diesen Gebieten schwächer war als in den eigentlichen Balkanländern, ist die kulturelle Abhängigkeit zweifelsohne vorhanden gewesen. Allerdings war sie stärker ausgeprägt in der Walachei, wo die Nähe Bulgariens und der byzantinisch beeinflussten Schwarzmeerküste diesen Einfluß begünstigte, während in der Moldau durch die Nachbarschaft der ungarischen und siebenbürgischen, abendländisch gefärbten Kultur sich stärkere abendländische Einflüsse geltend machen. Einen getreuen Niederschlag fand die historische Entwicklung in der bildenden Kunst.

Die Architektur. Basilikale Anlagen

Die Tatsache, daß die altchristliche Basilika in den Balkanländern eine bedeutende Rolle gespielt und sich bis in die mittelalterliche Periode erhalten hat, beweist, daß sich in dieser Hinsicht die Balkanländer eher an Griechenland und an den Westen als an Konstantinopel angeschlossen haben, wo die justinianische Wölbungsarchitektur die Basilika weitgehendst verdrängt hat.

Obwohl es nicht leicht ist, eine stilgeschichtliche Trennung zwischen der oströmischen und weströmischen Basilika zu vollziehen, sprechen die Überbetonung der Tiefenrichtung und die Säulenstellungen (Basilika in Stobi, Tropaeum Traiani, Palikura bei Stobi) für eine weströmische Tendenz, während die Tendenz zum Ausgleich zwischen Tiefenrichtung und Breitausdehnung, Pfeilerstellungen, polygonale Apsis und fortschreitende Bedeutung des Altarraumes (Mesembria, alte Metropole; Hissar, Stephansbasilika; Kaljaja bei Lebane) für östliche Konstantinopler Anlagen eher charakteristisch sind.

Die monumentalste basilikale Anlage hat sich in Bulgarien, und zwar in Aboba-Pliska, erhalten, der ersten Zarenresidenz des im Jahre 864 zum Christentum bekehrten ersten bulgarischen Reiches.

Es ist eine tiefenbetonte dreischiffige Basilika (Hauptschiff 35 × 13,70 m), die sowohl durch ihre Ausmaße, ihre monumental angelegte doppelte Vorhalle und drei polygonale Apsiden auffällt.

Besonders kennzeichnend sind die Nebelaltarräume und die Verbindung von Säulenstellungen mit Pfeilern und Arkaden im Hauptschiff. Während die Tiefenstreckung der Basilika in Aboba-Pliska auf die alte, in den Balkanländern eingewurzelte weströmische Tradition hinweist, geht die Monumentalisierung der Basilika und die Bedeutung des Altarraumes mit den Nebenräumen in den Apsiden auf Konstantinopler Einwirkungen zurück.

Die Basilika in Aboba-Pliska bildet ein Beispiel für die archaischen Stiltendenzen in der Architektur der Balkanländer und verbindet sich mit einer Gruppe anderer Bauten der altbulgarischen Hauptstadt zu einer originellen Bauschöpfung. Eine ähnliche basilikale Anlage kann in den Überresten der Palastanlage in Aboba-Pliska (der sog. Große Palast) festgestellt werden, die, nach einer gelungenen Rekonstruktion von Krsto Mijatev, einem dreischiffigen Thronsaal gleichkam. Hier scheinen unmittelbare Einflüsse des Konstantinopler Thronsaales, und zwar der sog. Magnaura, vorzuliegen, einer Palastanlage, die von Konstantin d. Gr. errichtet und im 9. Jh. erneuert wurde.

Kuppelbasilika

Neben der reinen basilikalen Anlage hat sich in den Balkanländern eine zweite Art von Basilika erhalten, die mit der Erneuerung der justinianischen Architektur aufkommt. Ihren Ausgangspunkt nahm diese Architektur in Thrakien, von wo sie sich auch in die angrenzenden Balkangebiete ausdehnte. Eine Vorstufe dieser Anlagen bildet die Basilika in Belovo, bei der im Gegensatz zu den vorhergehenden Basiliken Haupt- und Nebenschiffe gewölbt erscheinen.

Die ersten Kuppelbasiliken treten in Philippi (Derekler) und in der Eliaskirche bei Pirdop auf. In Philippi ist der Einfluß der justinianischen Architektur sowohl in der Verbindung zwischen Kuppel und dem basilikalen Schiff, das an die Irenenkirche in Konstantinopel erinnert, als auch in der Formensprache (die Kapitelle erinnern auffallend an die Sophienkirche in Konstantinopel) feststellbar. Auch die sich ansagende Kreuzform spricht für die Anfänge einer Kreuzkuppelkirche. Unausgeglichen allerdings im Gegensatz zu der Irenenkirche in Konstantinopel ist die Verschie-

bung der Kuppel nach dem Altarraum zu. Die Kuppel ruht nicht auf vier freien Stützen, sondern im Westen auf zwei und im Osten auf der Apsis und ihren Strebepfeilern.

Entwickelter ist die Eliaskirche bei Pirdop. Ihre Ähnlichkeit mit der Irenenkirche durch die ausgeglichene Raumgestaltung und die Ausbalancierung der Kuppel ist größer als in Philippi. Die Anlage von Philippi wird in der Mitte oder in das dritte Viertel des 6. Jh., die Eliaskirche in die nachjustinianische Zeit datiert (Lemerle).

Auch die ursprüngliche Sophienkirche in Sophia scheint diesem Typus anzugehören, obwohl die Anlage im heutigen Zustand eine romanische, ausgeschiedene Vierung zu besitzen scheint. Nachdem aber sonst keine romanischen Bauformen zu finden sind und die Anlage sich in ihrem ursprünglichen Zustand nicht erhalten hat, müssen romanische Einwirkungen in Zweifel gestellt werden. Die Überwölbung aller Raumteile, das Fehlen von plastischen Wandgliederungen würden eher für einen frühbyzantinischen Ursprung sprechen.

Neben längsgerichteten Bauanlagen besitzen wir eine Reihe von gewölbten Rundbauten in den Balkanländern. Einige gehen auf römische Thermenanlagen (Georgskirche in Sophia), andere auf Anlagen vom Typus des Mausoleums in Spalato (Split) zurück, wie etwa die Rundkirche in Preslav aus dem 9. bis 10. Jh. Die letzte schließt sich den archaisierenden Tendenzen, die wir in den Basiliken von Aboba-Pliska festgestellt haben, an.

Reichere Zentralanlagen mit Umgang (Perustica, Rote Kirche) bilden etwas vereinfachte Ableger einer stilistisch verwandten Baugruppe von San Lorenzo in Mailand, der Hadrianstoen in Athen und des Rundbaus in Adrianopel.

Eine Gruppe von verwandten einschiffigen Kuppelbasiliken hat sich in Bulgarien (Stanimaka) und Altserbien (Raszien) (Kursumlija, Georgskirche in Ras und Studenica) erhalten. Sie zählen zu den bedeutendsten Kirchenanlagen dieses Typus. Die nächsten Stilparallelen finden wir auf der Insel Chios (Apostelkirche in Pyrghi, Sikelia, Nea Moni).

Während die bulgarische Anlage eine durch Schichtung hervorgerufene farbige Auflösung der Außenwände aufweist, tritt in den reifen serbischen Anlagen eine erstmalige Durchdringung der Kuppelbasilika mit romanischen Formelementen auf. Die Georgskirche in Ras (nach 1183) weist zwei massive Fassadentürme, querschiff-

artige Eingänge im Hauptschiff und eine romanische Außendekoration auf.

Zu den schönsten Anlagen dieser Art gehört die Muttergotteskirche in Studenica, eine Stiftung des Großžupans Stephan Nemanja (1183—1196). Die Kirchenanlage in Studenica kann man als eine der frühesten schöpferischen Auseinandersetzungen zwischen der byzantinischen einschiffigen Kuppelbasilika und spätromanischen Architekturformen bezeichnen. Im Gegensatz zu den rein byzantinischen Kuppelbasilikern haben wir es hier mit einem Quaderbau zu tun, dessen Wände mit Bogenfriesen und Lisenen gegliedert erscheinen. Nur die Größe der Kuppel und ihre beherrschende Stellung innerhalb des Bauganzen übertrifft die viel bescheidenere romanische Vierung.

Die Anlage besitzt drei romanische Portale. Das Hauptportal ist reich abgestuft und mit Skulpturen im Tympanon (Maria zwischen Engeln) geschmückt. Diese reifen spätromanischen Formen sind auf dem Weg über Süditalien (Apulien) direkt oder über Dalmatien nach Altserbien eingedrungen. Die nächsten Stilparallelen treten im Hauptportal des Domes in Bitonto, dem Löwenportal in S. Nicola in Bari und in S. Leonardo in Siponto auf.

So bildet Studenica einen wichtigen Markstein in der Geschichte der Architektur Serbiens. Der Außenbau und die Dekorationen der Wände, Portale und Fenster schließt sich der süditalienisch-romanischen Architektur an, während die Raumgestaltung durch die dominierende Kuppel auf byzantinische Bauformen zurückgeführt werden kann. Diese Durchdringung westlich-romanischen und östlich-byzantinischen Formengutes entspricht der Zwischenstellung Altserbiens und dem geschickten Lavieren zwischen den abendländischen und byzantinischen Kultureinflüssen des Großžupans Stephan Nemanja.

Es ist auch für die ganze kommende Entwicklung der serbischen Architektur bezeichnend, daß trotz aller späteren Rückschläge diese schöpferische Synthese zwischen den beiden Richtungen immer wieder aufkommt und die Stellung Serbiens innerhalb der Architektur Südosteuropas bestimmt.

Man kann sogar im 13./14. Jh. von einer gewissen Vertiefung der abendländischen Einflüsse sprechen. In einer Reihe bedeutender Kirchenbauten, wie in der Krönungskirche in Žiça (1208—1221), der Erlöserkirche in Peć (um 1233), Morača (1252), Sopoćani (um

1260) und Gradac (Ende des 13. Jh.), verändert sich die Grundgestalt der Kuppelbasilika durch Anfügung von sich klar abzeichnenden Querschiffen. Auch hier sind süditalienische Einflüsse (S. Giovanni Vecchio in Stilo, Kalabrien) anzunehmen. Eine Sonderstellung nimmt die Anlage in Decani (1328—1338) ein, die man als den letzten Ausläufer dieser Stilrichtung bezeichnen könnte.

Decani hat sich unter abendländisch-italienischem Einfluß in eine mehrschiffige Basilika verwandelt, die Kuppel hat ihre beherrschende Stellung eingebüßt, die einzelnen Räume sind mit gotischen Kreuzgewölben bedeckt, die den einheitlichen byzantinischen Raumeindruck in eine tiefenbetonte Jochabfolge verwandeln. Die Dekoration der Portale und Fenster schließt sich an Studenica an. Daß diese Einwirkungen über das Küstenland vermittelt wurden, beweist der Erbauer von Decani, der Franziskanermönch Fra Vita aus Cattaro.

Die byzantinische Kreuzkuppelkirche

Eine breite Schicht von byzantinischen Kreuzkuppelkirchen kommt in den eigentlichen Balkanländern, mit Ausnahme von Griechenland, erst spät auf. Die frühen Kreuzkuppelkirchen (Johanneskirche in Mesembria, neuentdeckte Anlagen in Pliska, Vodoca in Makedonien, German am kleinen Prespasee) hängen wohl mit direkten byzantinischen Einflüssen (Ostbulgarien) zusammen oder treten durch griechische Vermittlung (Makedonien) auf. Aber im Grunde genommen sind es im 9.—11. Jh. nur sporadische Erscheinungen.

Eine größere Anzahl von Kreuzkuppelkirchen in den Ost- und Westbalkangebieten tritt erst im 14. Jh. auf. Sie unterscheiden sich sowohl von den ziemlich schmucklosen frühen Kreuzkuppelkirchen als auch untereinander.

In den bulgarischen Kreuzkuppelkirchen des 14. Jh. tritt eine offenkundige Abhängigkeit von der palaiologischen Architektur der Hauptstadt in Erscheinung. Die schweren Kuppel Pfeiler der frühen Anlagen (Johanneskirche in Mesembria) werden durch Säulen ersetzt, auf denen die Kuppel sich wie schwebend erhebt; die Außenwände bestehen aus Marmorquadern und roten Ziegelschichten und glasierter reicher Ornamentik (Pantokratorkirche und die Kirche

des Johannes Aleiturgitos in Mesembria, Abb. 37). Diese koloristische Belebung der Wände finden wir in Konstantinopel wieder (Tekfurserail, die Vorhalle der Kilisse-Djami).

Eine reiche Blüte der Kreuzkuppelkirche entsteht in Serbien und Makedonien. Es ist mehr als auffallend, daß die sich in der raszischen Bauschule anbahnende Verschmelzung der abendländischen und byzantinischen Baukunst in der serbischen Architektur des 14. Jh. plötzlich unterbrochen wird und eine Wiederbelebung der Kreuzkuppelkirche ihre Triumphe feiert. Eine Reihe von großen Stiftungen Milutins stellt dies unter Beweis, und zwar die bedeutenden Anlagen in Prizren (Fünfkuppelkirche Ljeviška, 1307—1309), Staro Nagoričino (1312—13) Gračanica (1313—1315), oder schlichtere Kirchen, wie die Nikitakirche in Čučer (1308—1318) oder die nach Milutin entstandenen Anlagen in Stip (1331) und Ljuboten (1337).

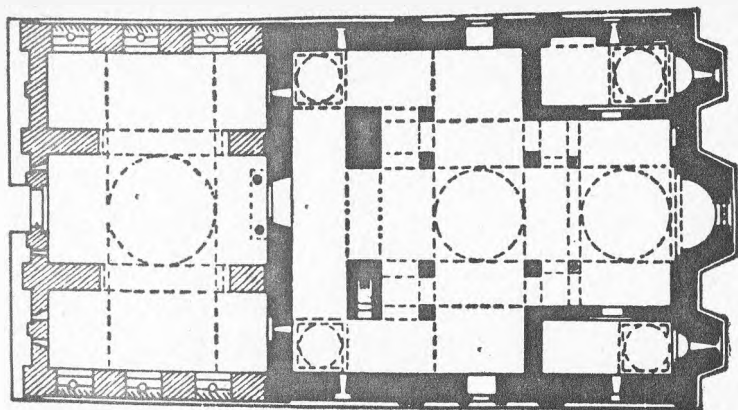
Aber der Unterschied zu den bulgarischen Anlagen besteht darin, daß wir es hier nicht mit Konstantinopler, sondern mit Einwirkungen der griechischen Architektur zu tun haben. Saloniki und das griechische Hinterland haben hier in stilistischer Hinsicht befruchtend eingewirkt. So ist eine stärkere Auflösung des klassischen geschlossenen Kreuzkuppeltypus durch eine lockere, malerische Komposition der Baumassen und eine farbig wirksamere Behandlung der Wände in Gegensatz zur Hauptstadt getreten.

Nichtsdestoweniger sind in dieser ersten Phase der Entwicklung der Kreuzkuppelkirche Abweichungen von der griechischen Architektur vorhanden, die in einer Verarbeitung gotischer Tendenzen zum Ausdruck kommt. Die Anlage in Gračanica spiegelt diese neuen Tendenzen am besten wider (Abb. 35 und Fig. 27).

Der Ausgleich der Proportionen einer Konstantinopler Kreuzkuppelkirche ist aufgehoben worden. Ähnlich wie in der Apostelkirche in Saloniki reichen die Eckkuppeln nur bis zum Fuß der Kuppel. Dazu kommt, daß die Hauptkuppel von einem Vertikaldrang erfaßt wurde, der alle Teile in ihr ausklingen läßt. Sogar die abschließenden Bogen der Tonnengewölbe unter der Kuppel haben gotische Spitzbogenformen angenommen.

Bezeichnend ist ebenfalls, daß zwischen der Außengliederung der Wände und der Raumdisposition keine Übereinstimmung besteht. Die Nebenkuppeln sind aus den Achsen ganz verschoben worden. Dieselben Neuerungen beherrschen das Innere. Der byzan-

Fig. 27. Gračanica. Klosterkirche. 1313–1315. Grundriß



tinische Raumausgleich wurde durch den steilen Vertikalaufbau der Hauptkuppel, die überhohen, schlanken »aufgesplitterten« Pfeiler, die dem Innern eine schwindelerweckende Höhe verleihen und die schweren Baumassen entstofflichen, überwunden. Die Gesetze der gotischen Architektur nisten sich hier in eine byzantinische Kreuzkuppelkirche ein und verändern schöpferisch ihre Grundlagen. Ein Nachwirken der raszischen Schule ist noch spürbar.

Erst in der Zeit Dušans tritt eine Reaktion des klassischen Typus der Kreuzkuppelkirche in der Anlage von Matejić (1355) auf. Es ist eine byzantinische Kreuzkuppelkirche in »Reinkultur«, die uns hier entgegentritt, nur in ihrer farbigen Auflösung der Mauerflächen sich an Griechenland anschließend.

Der neue Anschluß der serbischen Architektur an Griechenland ist hauptsächlich aus der südlichen Expansion des serbischen Staates unter Milutin und Dušan zu erklären.

Während in den östlichen Balkangebieten unter dem Vordringen der Türken nach der Schlacht am Amselfelde (1389) ein Stillstand eingetreten ist, verschiebt sich die ganze Bautätigkeit nach dem Westen ins Moravatal. Hier spielt sich die Endphase in der Entwicklung einer freischöpferischen südosteuropäischen Architektur ab.

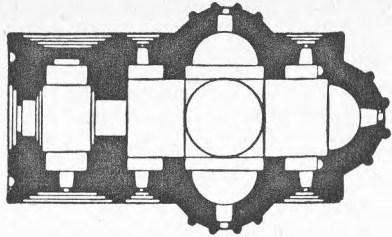
Ausgangspunkt dieser letzten Phase bilden weder Konstantinopel noch Griechenland, sondern die Architektur des Athosberges, die der Moravaschule die Form einer Dreipaßkirche (Trikonchos) vermachte. Diese Grundform einer strengen Klosterarchitektur wird durch abendländische Einflüsse des Küstenlandes (Dalmatien) und islamische Einflüsse, die sich hier über Sizilien kommend ausbreiten, frisch belebt.

In der Moravaschule können wir zwei Stilgruppen unterscheiden: eine frühere mit Ravanica (1374–1377), Krusevac (nach 1381), Nova Pavlica (nach 1381), die aus der Zeit des Knezen Lazar stammt, und eine spätere mit Lubostinja (1402–1406), Kalenić (1407–1413) und Manasija (1406–1418), welche von den Nachfolgern Lazars Anfang des 15. Jh. errichtet wurde.

Zwei Hauptbauformen bestimmen die Architektur des Moravatales: ein dreischiffiger Trikonchos mit einer mittleren Kuppel auf vier Stützen (Ravanica, Nova Pavlica, Manasija, Lubostinja) und ein einfacher einschiffiger Trikonchos mit Kuppel ohne Innenstützen (Krusevac, Kalenić). Stilistische Anhaltspunkte sprechen dafür, daß die dreischiffigen Anlagen den Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung gebildet haben.

In der Außengestaltung der reifen Bauanlagen der Moravaschule, etwa in Krusevac (Abb. 36 und Fig. 28) und Kalenić, fällt die farbige Behandlung der Wände auf, welche alles übertrifft, was bis jetzt in dieser Hinsicht in den Balkanländern erreicht worden war. Ein rascher Wechsel von farbigen Quadersteinschichten, Ziegellagen mit breitem weißem Mörtelverputz, glasierte Ornamentik an den Fensterrahmen, bunte intarsiaartige Füllungen von Fenstern und Kuppelhelmen (Kalenić) steigern die koloristische Wirkung dieser Bauten. In dieser radikalen farbigen Auflösung der Wand sind hier bereits islamische Einwirkungen Siziliens und Süditaliens vorhanden.

Fig. 28 *Kruševac (Serbien).
Kirche. Nach 1381. Grundriß*



Neben dieser farbigen Auflösung der Wand tritt wieder eine Tendenz zur strafferen Gliederung der Wände durch Wandsäulen und Lisenen auf (Kruševac, Kalenić). Auch spitzbogige Fensterformen treten in Erscheinung (Kalenić). In der Ornamentik der Fenster und Portale herrscht eine flächige »unprofilierte« Ausweitung einer Ornamentik, die hauptsächlich aus Flechtwerk und symbolischen Tierdarstellungen besteht.

Durch den hohen Kuppeltambour ist ein radikaler Höhendrang vorhanden, der bereits in Gračanica die Außengestaltung betonte. Auch hier sind latente gotische Tendenzen vorhanden.

Die Einflüsse Dalmatiens machen sich hauptsächlich in der Anlage der Klosterkirche von Manasija bemerkbar. Sie bildet insoweit einen Bruch mit der farbigen Behandlung der Außenwände, als sie den reinen Quaderbau wieder einführt. Strenge Gliederung durch Wandsäulchen, ferner gotische Fenster motive beweisen, daß hier dalmatinische Meister am Werke waren.

Man sieht, daß auch hier ein ähnlicher Verschmelzungsprozeß von Bauformen stattgefunden hat wie in der frühserbischen Architektur. Dies war aber die letzte schöpferische Atempause vor dem endgültigen Zusammenbruch durch das siegreiche Vordringen der Türken nach dem Westen.

Aber die letzte Phase der Entwicklung der serbischen Architektur bleibt nicht ohne Nachfolge. Sie befruchtet in höchstem Maße die Bauschöpfung der Walachei und Moldau. Auch geschichtliche Zusammenhänge beweisen diese stilgeschichtlichen Feststellungen. Das orthodoxe Christentum wurde durch die Klostergründungen des serbischen Mönches Nikodemus und seiner Schüler in der Walachei (1374) und Moldau eingeführt.

Mit einer sichtbaren Verspätung im Vergleich mit den anderen Balkangebieten kommt die Architektur in der Walachei und Moldau auf.

Die politischen Verhältnisse haben sich hier später konsolidiert als im Süden, so daß vor dem 14. Jh. keine nennenswerte Baukunst anzutreffen ist.

In der Walachei bilden im Gegensatz zur Moldau zwei Grundbauformen die Grundlagen der ganzen Entwicklung, wenn wir von den frühen tonnenüberwölbten Bauten (Nikolauskirche in Curtea de Argeş) absehen: der Trikonchos und die Kreuzkuppelkirche.

Der Trikonchos läßt sich stilistisch mit den serbischen Anlagen des Moravatales in Zusammenhang bringen, während die Kreuzkuppelkirche mit der hauptstädtischen Architektur in Zusammenhang steht.

Die frühe und bedeutendste Dreikonchenanlage in Cozia (1393 von Mircea d. Gr. errichtet) schließt sich eng an die Architektur von Krusevac an. Es ist dieselbe farbige Wirkung der Wände, dieselbe bordürenartige flache Fensterornamentik, die Gliederung der Wände durch Blendarkaden und der Vertikalismus der Kuppeltambours, die dem Bau den Stilcharakter der Moravaschule verleihen.

In den zwei späteren, stilistisch miteinander verwandten Dreikonchenanlagen der Walachei, der Klosterkirche in Dealu (um 1500 errichtet von Radu d. Gr.) und der bekannten Bischofskirche in Curtea de Argeş (errichtet 1512—1517 von Neagoe Bassarab), tritt eine sichtbare Änderung auf.

Der farbige Schichtenwechsel der Wände wird durch Quadern ersetzt, eine prononcierte Gliederung in zwei Stockwerke und stark vorspringende und profilierte horizontale Gesimse verleihen den Bauten einen strengeren, architektonisch durchgestalteten Stilcharakter. Dazu kommt eine reichgestaltete Vorhalle mit Kuppeln. Besonders auffallend ist die Monumentalität der Vorhalle in der Bischofskirche von Curtea de Argeş.

Eine Steigerung der Ornamentik läßt sich an den Kuppeln beobachten, wo neben den »à jour« durchbrochenen flachen »Fensterbordüren« eine plastische Gliederung der Kuppelsockel und des Tambours sich bemerkbar macht. Zum erstenmal treten hauptsächlich in Curtea de Argeş islamische Ornamentmotive auf, und zwar

in dem »seilartig« gewundenen Wulst, der horizontal die Wände in zwei Stockwerke scheidet, und in den Stalaktitenmotiven der Kranzgesimse und der Portalornamentik. In der Ornamentik und Gliederung der Wände begegnen sich hier venezianische Motive (Santa Maria dei Miracoli in Venedig) mit rein islamischer, teppichartig sich ausbreitender Ornamentart.

In den walachischen Dreikonchenanlagen verbinden sich eine byzantinische Raumgestaltung mit venezianischer, renaissanceartiger Wandgliederung und islamischer Ornamentik.

Dagegen schließen sich die Kreuzkuppelkirchen der Walachei, und zwar die Nikolauskirche (Biserica Domneasca) in Curtea de Argeş (14. Jh.), die alte Metropole in Târgovişte (1518), die Fürstenkirche in Târgovişte (1582), dem reinen Typus einer hauptstädtischen Kreuzkuppelkirche an.

Im Gegensatz zur Walachei mit ihren engeren Bindungen an Byzanz tritt in der Moldau ein anderer historischer Prozeß der Bauentwicklung auf.

Die Kreuzkuppelkirche suchen wir vergebens. Dafür bildet den herrschenden Bautypus der Trikonchos der Moravaschule. Aber diese byzantinische Grundform wird durch starke gotische Einwirkungen der Nachbarländer, hauptsächlich Siebenbürgens, weitgehendst schöpferisch umgestaltet.

Die frühesten Anlagen in der Moldau scheinen längsgerichtete basilikale Anlagen mit gotischem Charakter gewesen zu sein, die durch die Adaptierung geschlossener Vorhallen an den orthodoxen Ritus angeglichen wurden (Anlage in Radautz, Wende 14./15. Jh.). Aber bereits um 1400 tritt der Trikonchos in Erscheinung (Siret, Dreieinigkeits- und Johanneskirche) und wird zum herrschenden Bautypus der Moldau.

Im Gegensatz zu dem Trikonchos der Athosklöster und des Südostens erfährt er hier eine tiefgreifende Gotisierung. In einer Reihe von frühen Anlagen aus der Zeit Stefans d. Gr. (1457–1504), und zwar in den Kirchen von Pătrăuți (1487), Bădăuți (1487), der Eliaskirche in Suczava (1488) und der Georgskirche in Voroneţ (1488) kann man die neuen Stilveränderungen feststellen.

Im Außenbau wird die blockmäßig geschlossene ausbalancierte Formgestaltung der byzantinischen Architektur durch vertikale Tendenzen aufgelöst; hauptsächlich in den abfallenden gotischen Satteldächern und dem spitzen Turmaufsatz der Kuppel. Im

Grunde genommen beherrscht den Bau nicht mehr die byzantinische Kuppel, sondern ein den Bau nach oben auflösender gotischer Turmaufsatz. Auch an den Fenstern und Portalen treten reine gotische Formen auf, die in engstem Zusammenhang mit der siebenbürgischen Gotik stehen. Auch im Innern ist eine Gotisierung der Gewölbe erfolgt. Das ruhige statische Lagern der byzantinischen Kuppel wurde durch die Verdoppelung der Zahl der Pendentifs in eine unruhige aufgelöste, leichte, schwebende Wirkung der Kuppel verwandelt. Es wäre möglich, daß hier auch islamische Kuppellösungen eingewirkt haben.

Die höchste Blüte erfahren die moldauischen Klosteranlagen in der späteren Regierungszeit Stefans d. Gr. An einer Reihe monumentaler Anlagen, wie in Neamţ (1497), Borzeşti (1493–1494), Războieni (1496) und späteren in Suczava (Georgskirche, 1514 bis 1522, Fig. 29), Suceviţa (1585), kann diese originelle Entfaltung der moldauischen Architektur verfolgt werden.

Die meisten von diesen Klosterkirchen zeichnen sich durch ihre Langstreckung aus. Die Vorhallen und Schiffe bestehen aus überkuppelten Traveen, wodurch die zentrale Wirkung des Trikonchos abgeschwächt wird. Es gibt sogar Kirchen, wie z. B. die Johanneskirche in Piatra (1497–1498), wo der Trikonchos im Außenbau überhaupt nicht in Erscheinung tritt.

Diese stilistischen Veränderungen gehen auf eine durchgehende Gotisierung des Trikonchos zurück.

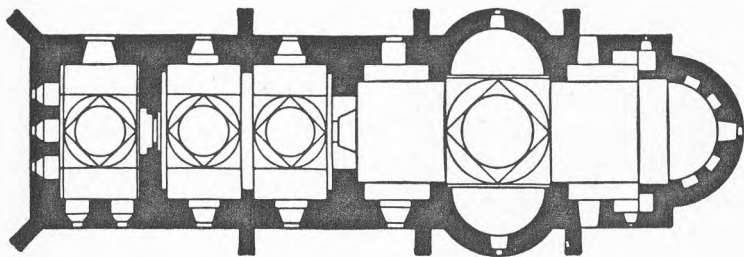


Fig. 29 Suczava. Georgskirche. 1514–1522. Grundriß

Die monumentale Wandmalerei

Bulgarien

Nicht das Mosaik, sondern die Freskomalerei beherrscht die monumentale Wandmalerei der Balkangebiete. Es sind große einheitliche Malzyklen, die alle Wände, Gewölbe und Kuppeln bedecken und farbig auflösen. Ein streng festgelegtes Ausschmückungsprogramm mit dem beherrschenden Pantokratorbild in der Kuppelmitte, den Festen des Kirchenjahres, hierarchischer Stufenleiter und Rangordnung in der Darstellung der Heiligen, Märtyrer, Anachoreten und Mönche und mit der Kommunion der Apostel in der Apsis bildet den dogmatisch-liturgischen Inhalt der Darstellungen.

Eine Trennung zwischen den Ost- und Westbalkanländern macht sich, ähnlich wie in der Architektur, auch hier bemerkbar. Der Ostbalkan hängt enger mit der Malerei der Hauptstadt zusammen, während im Westbalkan abendländische Einwirkungen eine entscheidendere Rolle spielen und sowohl inhaltlich als auch stilistisch eine Wandlung verursachen.

Diese Trennung macht sich bereits in Bulgarien bemerkbar. Sie ist sowohl kunstgeographisch als auch zeitlich bedingt. Von den frühen ostbulgarischen Malereien hängen diejenigen der Grabkapelle des Klosters von Bačkovo aus der Mitte des 12. Jh. engstens mit der komnenischen Malerei der Hauptstadt zusammen. Das Ausschmückungsprogramm entspricht noch dem strengen hierarchischen Pantokratorsystem, wenn auch in einer verkürzten Fassung, während im Stil der klassische Hieratismus, eine formale Geschlossenheit und Anpassung der Kompositionen an die Architektur, überslanke, elegante Figurendarstellung und der festlich-feierliche Gesamtcharakter der Dekoration die sublimen Atmosphäre der byzantinischen Hauptstadt atmen.

Während der Errichtung des zweiten bulgarischen Reiches (1186 bis 1393) bildet die Hauptstadt Tirnovo das Zentrum der ostbulgarischen Malerei. Die Anfänge dieser Tirnover Malschule sind schwer faßbar, da die Malereien der Kirche der vierzig Märtyrer in Tirnovo (1230 errichtet), mit Ausnahme unbedeutender Reste in der Vorhalle, sich nicht erhalten haben und die Kopien des Museums in Sophia keine Handhabe zur stilistischen Bestimmung bilden.

Überreste von Freskendarstellungen der Tirnover Malschule

haben sich in vierzehn Kapellen in Trapezica erhalten, die meistens Darstellungen von Kriegerheiligen oder auch Fürstenpersönlichkeiten enthalten. In der Beweglichkeit der Figuren, in freien Standmotiven, individualisierten Zeittrachten und bewegtem, knittrigem Faltenstil spiegelt sich bereits der neue Malstil des Palaiologenzeitalters des 13.—14. Jh. wider.

In dem letzten hervorragenden Denkmal der Tirnover Schule, den Malereien der Peter-und-Paul-Kirche in Tirnovo, deren Entstehung ins 14. und 15. Jh. fällt und die sich nur fragmentarisch oder in Kopien erhalten haben, kann man diese engen Beziehungen zu der Konstantinopler Hofkunst bestätigt finden. Während die frühere Darstellung des Todes Mariä noch die strengere byzantinische Hieratik verrät, spiegelt sich bei den Aposteln und Eremitenfiguren der Vorhalle in der illusionistischen Lichtmalerei und stärkeren Individualisierung der Gesichter der Stil der Malereien in Mistra wider.

Im Gegensatz zu der ostbulgarischen Malerei tritt in den westbulgarischen Fresken in Bojana, Zemen, Berende eine andere Richtung auf.

Ein Denkmal der frühen westbulgarischen Malerei hat sich in Bojana in der Nähe von Sophia erhalten. Während in der Kuppelkirche noch das Pantokratorsystem mit einer gewissen Lockerung des streng dogmatischen Inhalts vorherrschend ist, treten in der Grabkammer, die aus dem Jahre 1259 stammt, neue Strömungen auf, die entweder direkt oder auf dem Wege über die Kreuzfahrergotik abendländische Einflüsse erfahren haben. In den christologischen Szenen ist in der freien räumlichen Verteilung und lebhaften Beziehung der Figuren zueinander dieser Einfluß spürbar, während in den Porträtfiguren der Stifter (Sebastokrator Kalojan, Prinzessin Dessislava, Zar Konstantin und Zarin Irene) sich sowohl in der Tracht als auch vor allem in der individuellen Wiedergabe der Gesichter abendländische gotische Einflüsse bemerkbar machen.

In den Malzyklen von Zemen (1354 durch den Despoten Dejan ausgemalt) tritt eine weitere tiefgreifende Wandlung ein. Zum Festzyklus gesellen sich Passionsszenen, die eine viel entscheidendere Rolle spielen als in der mittelbyzantinischen Malerei. Aber auch der Stil ist einer tiefen Wandlung unterworfen.

Es ist ein ausgesprochener Archaismus, der in den Fresken von Zemen zum Vorschein kommt. An den Passionsszenen (Christus vor

Pilatus, Kreuzigung) kann man eine direkte Abkehr von der antikisierend-byzantinischen Malweise feststellen: Disproportionierung in der Figurenwiedergabe, Flächenprojektion der Figuren, räumliche Unklarheit, eckige Bewegungen, graphische Behandlungen der Falten verraten eine Abwendung von Byzanz und eine Anknüpfung an die vorikonoklastische Malweise, die man sowohl in den kappadokischen Höhlenmalereien als auch in den unteritalienischen Höhlenmalereien beobachten kann. Dazu kommen noch grobe naturalistische Motive, die aus der abendländischen Malweise entlehnt wurden.

Das Zurückgreifen auf vorikonoklastische Vorbilder erfolgt auch in der italienischen Malerei des 13. Jh. Nur daß die bulgarischen Fresken diese Stiltendenz noch vergrößern und daher als Ausdruck eines gewissen Rückfalles ins Archaische und Vergrößerte erscheinen.

In Berende (14. Jh.) ist dieser Archaismus teilweise überwunden worden, und es tritt die illusionistische Lichtmalerei des Palaiologenzeitalters wieder stärker in Erscheinung (Tod Mariä).

Serbien und Makedonien

Die Bedeutung der monumentalen Malerei der Westbalkanländer ist erst in der letzten Zeit erkannt worden. Sie bildet heute einen aufschlußreichen Beitrag nicht nur zur Geschichte der Malerei des Südostens, sondern in ihr kann man einen ähnlichen Durchdringungsprozeß der abendländischen und byzantinischen Malerei wie in der Architektur verfolgen.

Folgende Stilphasen in der Geschichte der Malerei der Westbalkanländer sind zu unterscheiden:

1. Der Ausklang des monumentalen Malstils, der das Ende des 12. und das ganze 13. Jh. umfaßt. Den Ausgangspunkt dieses Stiles bildet Altserbien (d. h. Raszien). Die Hauptdenkmäler dieser Richtung haben sich in der Marienkirche in Studenica (Ende des 12. Jh.), in Žiça, Mileševo (um 1237), spätere Werke aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. in Sopoćani (1272—1276), Gradac und Arilje (um 1300) erhalten.

2. Eine tiefe Wandlung vollzieht sich unter dem Einfluß der spätbyzantinischen Malerei im 14. Jh. Hauptausbreitungsgebiete dieses

spätbyzantinischen Stiles bilden Südserbien (das sog. byzantinische Serbien) und Makedonien. Hier kann man zwei größere Stilgruppen unterscheiden: eine frühere aus den ersten Dezennien des 14. Jh. mit Staro-Nagoričino, Gračanica, der Königskirche in Studenica, der Nikitaskirche Čučer, Peć und den späteren Malereien in Žiža, ferner eine zweite Gruppe um und nach Mitte des 14. Jh. mit Dečani, Matejić, Ljuboten, Lesново, Sopoćani, Markov Manastir und der Andreaskirche an der Treska bei Skoplje.

3. Die Schlußphase der Entwicklung der Wandmalerei des Westbalkans bildet am Ausgang des 14. und in den ersten Jahrzehnten des 15. Jh. das Moravagebiet (sog. Schule von Resava). Zu den wichtigsten Denkmälern dieser Gruppe gehören die Malereien in Lubotinja, Rudenica, Manasija und Kalenic.

Was die Veränderung innerhalb des Ausschmückungsprogramms und der Darstellungstoffe anbelangt, so vollzieht sich dieselbe in drei Etappen.

Vom hieratisch-feierlichen Monumentalstil des 12. und 13. Jh. schreitet das Ausschmückungsprogramm zu einer erzählend-zyklischen und von dieser zur enzyklopädisch-erzählenden Darstellungsweise des 14. Jh. weiter. Später, um die Wende des 14. und 15. Jh., macht sich eine gewisse Einschränkung der Darstellungstoffe bemerkbar.

Im hieratisch-feierlichen Monumentalstil, in dem die Pantokrator-darstellung in der Kuppel, die Hauptfeste und die feierliche Darstellung der Liturgie in der Apsis das ganze Ausschmückungssystem beherrschen, schieben sich im 14. Jh. Darstellungen aus dem Leben Christi (Wunder- und Passionsszenen), wie in Staro-Nagoričino, Matejić, oder Darstellungen aus dem Leben Mariä (Königskirche in Studenica) oder einzelne Heiligenviten in das ganze Ausschmückungssystem ein.

Um die Mitte des 14. Jh. steigert sich diese erzählend-zyklische Art zu einer wahren Enzyklopädie von Darstellungen, die in Dečani ihren Höhepunkt erreicht.

Durch das neue Ausschmückungssystem tritt auch ein neues Verhältnis zum Beschauer in Erscheinung.

In dem mittelbyzantinischen Ausschmückungssystem hat die orthodoxe Lehre ihre volle Auswirkung erfahren. Die Wiedergabe des überirdisch-göttlichen Seins verlegte sie als zentrale Idee in die Kuppel, von wo aus sie, ausstrahlend in hierarchischen Abstufungen,

über das Dogma der zwölf Feste und die Darstellungen der Liturgie des Opfers im Altarraum bis an die Schwelle des irdischen Bereiches herabreicht. Durch diese Stufenleiter wird der Beschauer in die Sphäre des erhaben-feierlichen Seins bis zum Ruhepunkt dieses Seins läuternd emporgehoben.

Nun verändert sich der Inhalt des Ausschmückungsprogrammes, und es schieben sich zwischen den Beschauer und das überirdisch-kosmische Sein die erzählenden Zyklen ein. Die spannungsreiche Verdichtung der Beziehung des Beschauers zum Überirdischen wird zerrissen. So wird den rein objektiven Spiegelungen des dogmatisch-gedanklichen Aufbaues ein neues Moment der subjektiven Inanspruchnahme des Beschauers gegenübergestellt. Gleichzeitig mit der Subjektivierung der Darstellungsinhalte erfolgt eine Annäherung dieser Darstellungen an den Beschauer. Es folgt eine weitgehende Humanisierung und Naturalisierung der Darstellungen, und es werden in den Darstellungen der heiligen Personen ein gutes Stück realer Welt und eine weitgehende »Vermenschlichung« der Gefühlsinhalte vorweggenommen.

Stilistische Veränderungen

In der Wandmalerei des 13. Jh. wirkt noch die Tradition der byzantinischen Wandmalerei und Mosaikmalerei nach.

In den Fresken von Mileševo (die Kirche wurde um 1236 unter König Vladislaus errichtet, die Fresken jedoch dürften später sein) tritt in der Nachahmung des goldenen Mosaikhintergrundes durch eine gelbe Farbe, in der plastischen Modellierung, der monumentalen Gewandbehandlung und in der illusionistischen Farbengebung der Gesichter der monumentale byzantinische Stil in Erscheinung.

In den späteren Wandmalereien von Sopoćani (1272—1276 oder später), hauptsächlich in den Darstellungen der Propheten, der Apostel, der Kreuzigung und des Todes Mariä spiegelt sich ein neuer monumentaler Figurenstil wider, der in der plastischen Rundung, selbstbewußten Haltung, monumentalem Wurf der Gewandbehandlung, antikisierenden Tendenzen und illusionistischen Körperbehandlung seine Stilparallelen in der italienischen Malerei des 13. Jh., und zwar in den Engeldarstellungen von Grottaferrata (1272), den Fresken in Santa Maria in Vescovia (1270), in alttesta-

mentlichen Szenen aus der Oberkirche in San Francesco in Assisi (1270—1280) und in den Werken Pietro Cavallinis (Santa Cecilia) besitzt.

Auch die geistige Verinnerlichung und Sublimierung des Gefühlslebens, die in den Szenen der Ohnmachtwerdung der Maria (Svanimentomotiv), in der Kreuzigung von Sopoćani zum Ausdruck kommen, gehen auf die Verinnerlichung der italienischen Malerei zurück (Abb. 39). Es spiegeln sich darin Wandlungen des religiösen Lebens, die mystisch-religiöse Bewegung der Franziskaner und der *dolce stil nuovo*, der sich über Sizilien weiter auf das Küstengebiet und die Westbalkangebiete ausdehnt. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, fallen die Fresken der Pantelejmonkirche in Nerezi bei Skoplje, die man nach der Portalinschrift, die aus der Zeit des Alexios Komnenos (1164) stammt, sich jedoch nicht direkt auf die Wandmalereien bezieht, datiert, aus ihrer Zeit heraus und dürften später entstanden sind.

Es müssen daher bei der Betrachtung der Wechselwirkungen zwischen der byzantinischen und abendländischen Malerei in den Balkanländern zwei geschichtliche Erscheinungen im Auge behalten werden: erstens die Verschmelzung der byzantinischen und abendländischen Malerei in der Palaiologenmalerei selbst außerhalb der Balkanländer und ihre Ausbreitung in die Balkanländer und zweitens die Aufnahme weiterer italienischer Einflüsse in den Balkanländern, welche durch die oben erwähnte Verschmelzung in der Palaiologenmalerei begünstigt gewesen ist.

Im 14. Jh. verändert sich die Lage. Durch die südöstliche Expansion des serbischen Staates unter Milutin und Dušan kommt es auch in der Wandmalerei zu einer stärkeren Annäherung an die spätbyzantinische Malerei der Palaiologen. Denkmäler der Malerei am Anfang des 14. Jh., vor allem die Fresken der Königskirche in Studenica (um 1314) mit den Darstellungen aus dem Leben Joachims und Annas (Abb. 38), ferner die stilistisch untereinander verwandten und von griechischen Malern ausgeführten Freskenzyklen von Staro Nagoričino (um 1317), Gračanica (um 1320) hängen mit dem Stil der Mosaiken der Kachrije-Djami in Konstantinopel oder den ihr nahe verwandten Fresken in Griechenland (wie etwa den Malereien der Hagios-Christos-Kirche in Verria aus dem Jahre 1315, oder den ursprünglichen Malereien in den Athosklöstern, wie in Chilandar oder dem Protaton in Karyäs) zusammen.

Die Zunahme des erzählenden Stiles, die friesartige Darstellungsart, die Vorliebe für Passionsszenen, eine weitgehende Belebung der Szenen, gesteigerter psychischer Ausdruck (Passionsszenen in Staro Nagoričino, in Gračanica), stärkere Individualisierung, antikisierende Figuren- und Architekturdarstellungen, freiere Raumwiedergabe (Darstellung des Tempelganges Marias in Studenica), ferner Verminderung des Bildformates weisen auf die weitgehendste Lockerung des strengen hieratischen Stiles der monumentalen byzantinischen Malerei hin, der im 13. Jh. in den Balkanländern noch vorgeherrscht hat.

Die Stilgruppe von Staro Nagoričino-Gračanica zeichnet sich nichtsdestoweniger durch harmonische, in sich geschlossene Kompositionen, klaren Raumaufbau, gemäßigte Bewegungen, eine psychische Belebung der Vorgänge und gut beobachtete Proportionierungen der Figuren aus, so daß man sie als Wandmalereien des »Schönen Stiles« bezeichnen könnte. In erster Linie gehören dazu die Passionsszenen, Darstellungen aus dem Leben Christi und die Georgslegende aus Staro Nagoričino. Es ist naheliegend, diese Wandlung mit der Annäherung an die Malerei Griechenlands des 14. Jh. zu erklären.

Eine weitere Lockerung des strengen byzantinisch-hieratischen Ausschmückungssystems und eine Abschwächung des »Schönen Stiles« bilden die späteren Wandmalereien, die zur Zeit Stefan Dušans oder unmittelbar nach ihm in Decani (1348), in Matejić (nach 1355), im Markovkloster (um die Mitte des 14. Jh.) und in Lesnovo (1349) entstanden sind. Eine Fülle von Darstellungen, die in Decani einen abendländisch-enzyklopädischen Zug verraten, die Vermehrung von Zyklen, ferner eine Vergrößerung des Stiles bei gleichzeitiger Steigerung visionärer Ausdruckskraft (in den Darstellungen des Markovklosters »Rachel beweint ihre Kinder und will sich nicht trösten, da sie nicht mehr leben«) ist für diese zweite Phase der serbischen Malerei um die Mitte des 14. Jh. charakteristisch.

Die letzte Phase der Geschichte der serbischen Malerei bildet die sog. Schule von Resava und vollzieht sich ähnlich wie die der Geschichte der Architektur im Moravatal. In den Wandmalereien von Ravanica (1381), Lubostinja (zwischen 1402—1405), Manasija (1406 bis 1418) und Kalenić (zwischen 1407—1413) breitet sich ein neuer illusionistischer Stil aus, der mit der griechischen Malerei, vor allem den Fresken von Mistra (Peribleptoskloster) eng zusammenhängt. Dieser illusionistische Stil spiegelt sich in der Zunahme der Monu-

mentalität (Lubostinja), der großen Form, Steigerung der impressionistischen Farbenwirkung, im pastosen Farbeauftrag und starker Licht- und Schattenwirkung wider (z. B. in der Darstellung des hl. Maximus in Ravanica, des Engels in Manasija und Johannes des Barmherzigen in Kalenić, Abb. 40).

Auch die kühne Raumbehandlung, die mystische verinnerlichte Versenkung, welche sich in den Gesichtern spiegelt, die reiche Stofflichkeit und das gedämpfte Kolorit der letzten Ausläufer dieser Malerei in Manasija und Kalenić finden ihre nächsten Stilparallelen in den monumentalen Freskenzyklen von Mistra. Eine besondere Verfeinerung haben die Fresken in Kalenić erfahren. Die Figuren haben an Schlankheit und Eleganz gewonnen. Die dramatischen Handlungen weichen einer milden, gefühlsbetonten Beziehung der Figuren untereinander (Marienzyklus, Hochzeit zu Kana). Ähnliches gilt von den Wandmalereien in Manasija. Eine reiche Verwendung von Gold an den Kleidern und Heiligenscheinen verrät eine zunehmende Steigerung stofflicher Pracht, wie sie sonst für die norditalienische gotische Malerei, vor allem für Venedig charakteristisch ist.

Daß diese illusionistische Hell-Dunkel-Malerei über Griechenland nach Serbien gelangte, beweisen die kunstgeschichtlich bedeutenden Malereien der Andreaskirche an der Treska bei Skoplje (1389). Hier kommt der malerisch-illusionistische Stil zum vollen Durchbruch. Die illusionistische Auflösung des Raumes beherrscht das letzte Abendmahl, die Fußwaschung und das Gebet am Ölberg. Durch die intensive Durchdringung von Licht- und Schattenwirkungen und durch die skizzenhafte Auflösung der Gesichter kommt eine weitgehende gegenständliche Entstofflichung auf. Man wird an die Malereien Theophanes' des Griechen in Novgorod erinnert.

Die Wandmalerei in der Walachei und Moldau

Die Wandmalerei dieser Gebiete hat sich enger an die byzantinische Maltradition angeschlossen als die Architektur. Das läßt sich wohl damit erklären, daß die an den byzantinisch-orthodoxen Ritus gebundene Malerei nicht diesen tiefen Wandlungen unterworfen war wie die Architektur. Allerdings weist die Wandmalerei der Moldau eine Sonderstellung innerhalb der Geschichte der spätbyzantinischen

Malerei auf, die sich auf die Erweiterung der Darstellungsstoffe auf die Außenwände bezieht und die sonst keine Parallelen in der Geschichte der byzantinischen Malerei besitzt.

Der Walachei gebührt der Vorrang, das byzantinische Dekorationssystem zum erstenmal in die dortige Architektur eingeführt zu haben.

Der Bestand der Wandmalereien in der Walachei aus dem 14. bis 16. Jh. ist äußerst gering. Viele Wandmalereien haben sich nur in Fragmenten oder im übermalten Zustand erhalten (Cozia, Bischofskirche in Curtea de Argeş) oder es sind nur Nachrichten über solche Freskenausschmückungen überliefert worden (Fresken der alten Metropole in Târgovişte).

Das bedeutendste Werk der walachischen Malerei sind die Fresken der Nikolaus-Domnesc-Kirche in Curtea de Argeş. Sie sind relativ gut erhalten und bieten eine gute Vorstellung von der Gesamtdекoration einer walachischen Kirche um die Mitte des 14. Jh.

Das Ausschmückungsprogramm schwankt, wie in der serbischen Wandmalerei, zwischen einem reinen hierarchischen Pantokratorzyklus und einer reich belebten Erzählungsweise. Zum Pantokratorzyklus gehören Darstellungen der Feste, welche die sichtbaren Flächen der oberen Tonnengewölbe und Wände einnehmen. Unter den Festen befinden sich an den Wänden Darstellungen aus dem Leben Christi und Wunderszenen auf der Nordseite, Passionsszenen und Darstellungen aus dem Leben Marias und Josefs auf der Südseite. Es ist auffallend, daß das strenge hierarchische Prinzip hier noch nicht so gelockert erscheint wie in den serbischen Malzyklen und die Passionsszenen eine viel bescheidenere Rolle spielen.

Eine Bereicherung hat auch die Ausschmückung der Apsis erfahren. Sie hat sich in eine mystische Darstellung des Tabernakels mit huldigenden Erzpriestern und Königen verwandelt.

Den Stil der Fresken hat man mit dem Mosaikzyklus der Kachrije-Djami in Konstantinopel in Zusammenhang gebracht. Vor allem können gewisse Übereinstimmungen in der apokryphen Mariengeschichte (Flucht nach Ägypten, Verhör von Quirinus) hier und dort festgestellt werden. Aber stilistisch weichen die Malereien der Nikolauskirche in Curtea de Argeş von den Konstantinopler Mosaiken ab.

Die Raumdarstellung ist unklarer, die antikisierenden Tendenzen sind schwächer. Es scheinen daher Einflüsse der Palaiologenmalerei

hier nicht direkt, sondern eher auf dem Umweg über die Balkanländer eingedrungen zu sein. Viele stilistische Berührungspunkte bestehen zwischen Staro-Nagoričino und Gračanica. Auf demselben Weg sind auch stärkere italienische Einwirkungen erklärbar.

Die Bedeutung der Fresken in Curtea de Argeş beruht darin, daß sie eine enge Verbindung mit der Malerei der Balkanländer bilden.

Einen anderen Weg beschreiten die Wandmalereien der Moldau. Sie treten erstens später auf und nehmen in ihrer Entwicklung eine Sonderstellung in der Geschichte der spätbyzantinischen Malerei ein. Da sie zeitlich den Rahmen dieser Darstellung überschreiten, können nur ihre Ausgangspositionen angedeutet werden.

Die Masse der Denkmäler der moldauischen Wandmalerei des 15. und 16. Jh. kann in zwei Stilgruppen eingeteilt werden:

1. Frühe Werke um die Wende des 15./16. Jh., welche sich noch enger an die Ausläufer des byzantinisch-hieratischen Stiles anschließen, deren bedeutendster Vertreter sich in Voroneţ erhalten hat.

2. Die eigentliche Blütezeit, welche sich bis zur Mitte des 16. Jh. erstreckt und die man als die klassische Periode der moldauischen Wandmalerei bezeichnet hat (Paul Henry). In dieser Periode entsteht ein neues Ausschmückungsprogramm, das in der Erweiterung der Ausschmückung auf die Außenwände und in der Verarbeitung des strengen Stiles durch verschiedene fremde Kunstströmungen beruht. Zu den wichtigsten Vertretern dieser Stilgruppe gehören die Fresken in Homor (1530), Vatra-Moldoviței (1537) und in der Georgskirche (1522) und Demetriuskirche in Suczava.

Die inhaltliche Verteilung des Bilderschmuckes beruht auf dem Pantokratorsystem; die Darstellung der Feste mußte dem Dreikonchentypus so angepaßt werden, daß die wichtigsten Darstellungen in den Konchen der Apsiden Platz gefunden haben. Darunter befinden sich die Passionsszenen, die entweder um die ganzen Wände herumlaufen (Homor, Vatra-Moldoviței, Suczava: Georgs- und Demetriuskirche) oder nicht chronologisch konsequent verlaufen wie in Voroneţ.

Diese Anordnung ist für die spätbyzantinische Malerei der Balkanländer charakteristisch. Die Darstellungen in den Konchen gehen auf die Klosterkirchen des Athosberges zurück. In der Ausschmückung der Apsiden ist insofern eine Abweichung von der Malerei der Balkanländer vorhanden, als die Darstellung der Kommunion der Apostel durch ein Mittelfenster zerrissen (Voroneţ, Homor,

Vatra-Moldoviței) oder durch andere Darstellungen erweitert wurde. Neu gegenüber der Malerei der Balkanländer ist der Schmuck der Außenwände. In den moldauischen Anlagen wird ein Teil des bildlichen Ausschmückungsprogramms seit dem 16. Jh. in einer Reihe bedeutender Anlagen, wie in Voroneț, Homor, Vatra-Moldoviței, Georgskirche in Suczava und verschiedenen anderen Kirchen, auf die Außenwände verlegt.

Da man hier keine Analogien in der byzantinischen Malerei finden kann, denkt man unwillkürlich an die monumentalen Ausschmückungssysteme abendländischer Kathedralen, wo ein Teil des gigantischen, ideal-bildlichen Programmes im plastischen Schmuck nach außen verlegt worden ist. Auch der umfassende Reichtum der Darstellungstoffe erinnert an die aufs Enzyklopädische gerichteten Aufgaben abendländischer Kathedralen, welche die sichtbare und unsichtbare Welt umfassen.

Allerdings ist ein tiefer Unterschied zwischen der abendländischen und byzantinischen Auffassung vorhanden. Es ist nicht der Kampf der Heilstatsachen mit der niedrigsten Stufe des Kreatürlichen wie in den gotischen Kathedralen, sondern der verklärte Triumph der christlichen Idee in hieratischer Erhabenheit, der in den moldauischen Außenwandmalereien seinen Ausdruck gefunden hat. So bilden die beiden Kernstücke der Außendekoration moldauischer Kirchenanlagen das Jüngste Gericht an der Westseite der Vorhalle und ein überdimensioniertes Triumphbild in Form einer Huldigung an Christus an den Apsiden (sog. Deësis). An den Seitenwänden befinden sich Darstellungen der Wurzel Jesse, des Akathistos Hymnos (Hymnus zu Ehren Mariä) und des Lebens von Lokalheiligen.

Den Mittelpunkt der Deësis in Voroneț bildet Gottvater, darunter die thronende Muttergottes mit Kind, und Christus im Kelche (sog. Amnos). Dasselbe Thema wird mit kleinen Abweichungen in Homor, Vatra-Moldoviței und anderen Kirchen wiederholt. Schließlich wird die ganze Darstellung von einer himmlischen Hierarchie, die in Abstufungen bis zur irdischen Kirche herabreicht, umrahmt. Im Grunde genommen spiegelt sich in dieser Darstellung der Apis eine verklärte gigantische Santa Conversazione der ökumenischen östlichen Kirche wider, die den Beschauer in die erhabenste Sphäre himmlischer Hierarchie versetzt.

Stilgeschichtlich bilden die Fresken im Innern der Kirche von Voroneț die frühesten Darstellungen in der Moldau und dürften

bald nach der Errichtung der Kirche um 1488 entstanden sein. In ihnen spiegelt sich noch in ziemlich ungebrochener Reinheit die byzantinische Stiltradition wider; die Szenen sind auf einige wenige Figuren beschränkt, die Landschaft und die Felskulissen folgen der alten konventionellen byzantinischen Darstellungsart (Auferstehung, Verklärung, der Weg nach Golgatha). Wenig differenziert ist auch die Architektur, es fehlt vor allem eine räumliche Verbindung zwischen Figuren und Architektur (Kommunion der Apostel, letztes Abendmahl). Das erzählende Moment, die Steigerung des Gefühlsausdruckes und die Vermenschlichung ist z. B. in den Passionsdarstellungen noch nicht so entwickelt wie in den späteren moldauischen Freskendarstellungen.

Die Fresken in Voroneţ sind am nächsten den Malereien in Xenophon auf dem Athosberge und den Malereien des »Schönen Stils« in Staro-Nagoričino verwandt, wenn auch der Stil einen strengeren, altertümlicheren Charakter als bei den letztgenannten aufweist.

In den nächstverwandten Zyklen von Homor (1530) und Vatra-Moldoviţei (1537) können wir die tiefe Stilwandlung verfolgen. Das Überindividuelle, Unpersönlich-Erhabene und Feierliche weicht lebendigen Schilderungen. Es weicht auch die Atmosphäre eines über der Naturbasis stehenden erhabenen Idealismus, und man steht der Schilderung wirklichkeitsnäherer Begebenheiten gegenüber.

Besonders stark tritt dieser neue Stil in den Passionsszenen von Vatra-Moldoviţei in Erscheinung. In der Kreuzaufrichtung und der Kreuzabnahme kommt neben der sicheren Geschlossenheit der Komposition, der klaren Raumwiedergabe eine Verinnerlichung der Gefühlsinhalte auf, welche in Homor noch fehlte. In der Pilatuszene sind nicht nur zeitgenössische Trachten, eine überzeugende Schilderung einer Menschenmenge mit individualisierten handelnden Personen wiedergegeben, sondern auch die packende Lebendigkeit der ganzen Szene dargestellt worden. Dieser neue Stil ist aus den Balkanländern in die Moldau eingedrungen, und eine weitere Bereicherung dieser »okzidentalisierten« byzantinischen Malerei erfolgte durch Anregungen der benachbarten siebenbürgischen gotischen Malerei.

Schließlich bildet das Jüngste Gericht der Kirche in Voroneţ, das zwischen 1547 und 1550 entstanden ist, eine neue Rückkehr zum strengeren byzantinischen Stil, der sich durch eine strenge Geschlossenheit der Komposition, eine Ausbalancierung der Figurenmassen,

gemäßigte Bewegung der Figuren, erhabene Feierlichkeit und klare Umrißzeichnung dieser Figuren auszeichnet.

Hier ist der »byzantinisch-akademische«, etwas trockene Malstil, der in den Malereien der Athosklöster im 16. Jh. vorherrschend war, wieder in Erscheinung getreten.

LITERATUR

Allgemein:

- BAUM, J., Die Malerei und Plastik des Mittelalters (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1930).
DIEHL, Chr., Manuel d'Art Byzantin (2 Bde., Paris 1925--1926).
GRABAR, I., Geschichte der russischen Kunst (Bd. I, Dresden 1957).
KASANIN, M., L'Art yougoslave (Belgrad 1939).
LEMERLE, P., Le Style byzantin (Paris 1943).
RICE, D. T., Byzantine Art (London 1954).
SCHWEINFURTH, Ph., Die byzantinische Form (Berlin 1943).
WULFF, O., Die byzantinische Kunst (Neubabelsberg 1915).

Byzantinische Architektur:

- DEICHMANN, W., Studien zur Architektur Konstantinopels (Baden-Baden 1956).
GERKE, Fr., Die mittelalterlichen Kunststätten im Peloponnes (Athen 1944).
GURLITT, C., Die Baukunst Konstantinopels (Berlin 1907--1912).
KONSTANTINOWICZ, J. B., Die Ikonostasis (Lemberg 1929).
MILLET, G., L'Ecole grecque dans l'Architecture byzantine (Paris 1916).
MILLINGEN, E. van, Byzantine Churches in Constantinople (London 1912).
SAS-ZALOZIECKY, W., Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur (Rom 1936).
STRUCK, A., Mistra (Leipzig 1910).
STRZYGOWSKI, J., Die Baukunst der Armenier und Europa (2 Bde., Wien 1918).

Byzantinische Malerei:

- BUCHTHAL, H., The Miniatures of the Paris Psalter (London 1938).
DIEHL, Ch., La Peinture byzantine (Paris 1932).
DIEZ, E. — DEMUS, O., Byzantine Mosaics in Greece (Cambridge 1931).
FELICETTI-LIEBENFELS, W., Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei (Olten-Lausanne 1956).
GERSTINGER, H., Die griechische Buchmalerei (Wien 1926).
GRABAR, A., Byzantine Painting (Genf 1953).
JERPHANION, G., Les Eglises rupestres de la Cappadoce (Paris 1923--1943).
MILLET, G., Monuments byzantins de Mistra (Paris 1920).
MILLET, G., Monuments de l'Athos. I: Les Peintures (Paris 1927).
OMONT, H., Miniatures des Manuscrits grecs de la Bibliotheque Nationale (Paris 1929).
TRUBETZKOY, E. N., Altrussische Ikonenmalerei (Paderborn 1927).
WEITZMANN, K., Die byzantinische Buchmalerei im 9. und 10. Jh. (Berlin 1935).
WULFF, O. — ALPATOV, M., Denkmäler der Ikonenmalerei (Dresden 1925).

Byzantinisches Kunstgewerbe:

- DALTON, O. M., *Byzantin Art and Archeology* (London 1912).
EBERSOLT, J., *Les Arts somptuaires de Byzance* (Paris 1923).
FALKE, O., *Kunstgeschichte der Seidenweberei in Europa* (Berlin 1913, 1921).
GOLDSCHMIDT, A. — WEITZMANN, K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.—13. Jh.* (Berlin 1913).
KONDAKOV, N., *Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails* (Frankfurt 1892).
PIERCE, H. — TYLER, R., *L'Art byzantin* (2 Bde. Paris 1932—1934).
SAS-ZALOZIECKY, W., *Byzantinisches Kunstgewerbe der mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Periode*. In: H. Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes*, Bd. 5 (Berlin 1932).

Byzantinische Architektur und Malerei in Osteuropa:

- AJNALOV, D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit* (Berlin-Leipzig 1932).
ALPATOV, M. — BRUNOV, N., *Geschichte der altrussischen Kunst* (Baden b. Wien 1932).
HALLE, F., *Bauplastik von Wladimir Ssudal* (Berlin 1929).
KONDAKOV, N. P., *Die russische Ikone* (2 Bde., Prag 1929).
SAS-ZALOZIECKY, W., *Byzantinische Provenienz der Sophienkathedrale in Kiev und der Erlöserkathedrale in Černigov* (Belvedere, Wien 1926).
SCHWEINFURTH Ph., *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter* (Haag 1930).
WEIDHAAS, H., *Formenwandlungen in der russischen Baukunst* (Halle 1935).

Die Architektur in den Balkanländern:

- DEROCCO, A., *Architecture monumentale et décorative dans la Serbie du Moyen Age* (Belgrad 1953).
FILOV, B., *Geschichte der albulgarischen Kunst* (Berlin-Leipzig 1932).
GURLITT, C., *Alte Bauten in Bulgarien* (Berlin 1914).
HENRY, P., *Les eglises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du xv^e s.* (Paris 1930).
MILLET, G., *L'Ancien Art serbe. Les Eglises* (Paris 1919).
SAS-ZALOZIECKY, W., *Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern* (München 1955).
ZIMMERMANN, M., *Beiträge zur Kenntnis christlicher Baudenkmäler in Bulgarien* (Berlin 1913).

Die Malerei in den Balkanländern:

- GRABAR, A., *La Peinture religieuse en Bulgarie* (Paris 1928).
IORGA, J. — BALŞ, G., *L'Art roumain* (Paris 1922).
MILLET, G., *La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie* (Paris 1954).
PETKOVIĆ, V. R., *La Peinture serbe du Moyen Age* (2 Bde., Belgrad 1930—1934).
RICE, D. T. — RADOJČIĆ, S., *Jugoslavien, Mittelalterliche Fresken* (Paris 1955; UNESCO-Band).
STEFANESCU, J. D., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie* (Paris 1928).
TAFRALI, O., *Monuments byzantins de Courtea de Argeş* (Paris 1931).
XYNGOPOULOS, A., *Thessalonique et la Peinture macedonienne* (Athen 1955).

VERZEICHNIS DER ILLUSTRATIONEN UND NACHWEISE

Gebrauchte Abkürzungen: Arntz = Kunstdarchiv Arntz, Haag/Oberbayern
Hirmer = Hirmer Verlag, München
Marburg = Bildarchiv Foto Marburg

Schwarz-Weiß-Abbildungen

- 1 Sophienkirche. Außen — Hirmer
- 2 Sophienkirche. Innen — Hirmer
- 3 Sergius-Bacchus-Kirche. Innen — Hirmer
- 4 Sergius-Bacchus-Kirche. Detail — Hirmer
- 5 Sophienkirche. Detail — Hirmer
- 6 Saloniki. Demetriusbasilika. Mosaik — Nach Hauttmann, Die Kunst des frühen Mittelalters, S. 219
- 7 Hosios Lukas — Marburg
- 8 Daphni. Mosaik. Auferstehung — Nach Ch. Diehl, La peinture byzantine, Taf. 28
- 9 Daphni. Mosaik. Pantokrator — Marburg
- 10 Mumienporträt — Sammlung Graf — Nach P. Buberl, Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse, Taf. 46, Nr. 48
- 11 Pariser Psalter — Bibliothèque Nationale Paris — Photographie des Autors
- 12 Doppelikone — Staatsmuseum Moskau — Nach Bettini, Frühchristliche Malerei
- 13 Tekfurpalast — Hirmer
- 14 Kilisse-Djami — Hirmer
- 15 Fetje-Djami — Hirmer
- 16 Mistra. Pantanassakirche — Marburg
- 17 Chorakirche. Wandmosaik — Nach Diehl, Taf. 42
- 18 Mistra. Peribleptoskirche. Wandfresken — Nach Diehl, Taf. 44
- 19 Evangelien-Buchdeckel — Biblioteca Marciana Venedig, Cl. 1. Nr. 101 — Hirmer
- 20 Staurothek — Hirmer
- 21 Pala d'Oro — Vittorio Alinari, Florenz
- 22 Harbaville Elfenbein — Louvre Paris — Hirmer
- 23 Elfenbeindiptychon — Cabinet des Médailles Paris — Hirmer
- 24 Elfenbein. Tod Mariae — Bayerische Staatsbibliothek München — Hirmer
- 25 Seidenstoff — Cluny-Museum Paris — Hirmer
- 26 Elfenbein. Kaiserkrönung — Cabinet des Médailles Paris — Arntz
- 27 Vladimir. Koimesiskathedrale — Nach W. Macdonald, Frühchristliche und Byzantinische Architektur, 1962
- 28 Kolomenskoje — Nach M. Alpatow/N. Brunow, Gesch. der altruss. Kunst
- 29 Kiev — Marburg
- 30 Moskau. Kreml — Foto Berlin
- 31 Novgorod. Hl. Makarios — Nach N. V. Lazarev, Gesch. der russ. Malerei, Bd. II, Taf. 291
- 32 Muttergottes — Staatl. histor. Museum Moskau — Marburg
- 33 Auferweckung des Lazarus — Museum für altruss. Kunst Novgorod — Kunsthist. Inst. Univ. Graz
- 34 Dreieinigkeitsikone — Nach Kondakov, Die russ. Ikone
- 35 Gračanica — Marburg
- 36 Kruševac — Nach A. Derocco, Architecture monumentale, S. 220, Abb. 311
- 37 Mesembria, Rekonstruktion A. Rašenov — Nach Filov, Gesch. der altbulgar. Kunst

- 38 Studenica. Fresken — Nach Diehl, Taf. 53
 39 Sopocani. Kreuzigung — Nach Muratoff, La pittura bizantina, Taf. 164
 40 Kalenić. Wandmalerei — Nach N. Okunew, Monumenta Artis Serbicae II, Taf. 12
 41 Konstantinopel. Verteidigungsanlagen — Nach. W. Macdonald, Frühchristliche und Byzantinische Architektur, 1962, Abb. 17

Strichfiguren im Text

- 1 Zisterne — Nach D. T. Rice/M. Hirmer, Kunst aus Byzanz, 1959, S. 53
 2 Sophienkirche, Grundriß — Nach Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz, 1959, S. 48
 3 Sophienkirche, Querschnitt — Nach W. F. Volbach/M. Hirmer, Frühchristliche Kunst, S. 83
 4 Sophienkirche, Längsschnitt — Nach Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz, 1959, S. 49
 5 Mailand. San Lorenzo, Grundriß — Nach G. Dehio/G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes
 6 Mailand. San Lorenzo, Rekonstruktion — Nach Calderini/Chierici/Cecchelli, La Basilica di S. Lorenzo in Milano, 1951
 7 Rusapha, Grundriß — Arntz
 8 Ephesos. Johanneskirche, Grundriß — Umzeichnung nach Vorlage Arntz
 9 Ephesos. Johanneskirche, Rekonstruktion — Nach Hörmann, Johanneskirche, Fig. 44
 10 Irenenkirche, Schnitt — Nach Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz, 1959, S. 47
 11 Irenenkirche, Grundriß — Nach Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz, 1959, S. 47
 12 Sergius- und Bacchuskirche, Schnitt — Nach G. Dehio/G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes
 13 Sergius- und Bacchuskirche, Grundriß — Nach G. Dehio/G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes
 14 Wagharschat — Nach W. Macdonald, Frühchristliche und Byzantinische Architektur, 1962, Abb. 74
 15 Saloniki. Sophienkirche — Arntz
 16 Kodja Kalessi — Arntz
 17 Kilisse-Djami, Grundriß — Nach Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz, 1959, S. 81
 18 Kaisarianikloster-Kirche, Grundriß — Nach Kirsten/Kraiker, Griechenlandkunde 1962, S. 205, Abb. 63
 19 Hosios Lukas, Grundriß — Nach Kirsten/Kraiker, Griechenlandkunde, 1962, S. 218, Abb. 66
 20 Daphni, Grundriß und Schnitt — Nach Vorlage Kunsthist. Institut, Technische Hochschule, Darmstadt
 21 Kilisse-Djami, Vorhallenaufriß — Nach Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz, 1959, S. 81
 22 Saloniki. Apostelkirche, Grundriß — Nach Kirsten/Kraiker, Griechenlandkunde, 1962, S. 686, Abb. 181 b
 23 Kachrije-Djami, Grundriß — Nach Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz, 1959, S. 82
 24 Kiev. Sophienkirche, Grundriß und Schnitt — Umzeichnung nach Vorlagen Arntz
 25 Černigov, Grundriß — Nach M. Alpatov/N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst
 26 Svenigorod, Aufriß — Nach M. Alpatov/N. Brunov, Geschichte der altruss. Kunst
 27 Gračanica, Grundriß — Nach W. Macdonald, Frühchristliche und Byzantinische Architektur, 1962, Abb. 87
 28 Krusevac, Grundriß — Nach W. Sas-Zaloziecky, Die Byzantinische Baukunst, Taf. VIII, Nr. 1
 29 Suczava — Nach W. Sas-Zaloziecky, Taf. X, Nr. 7
 Die Umzeichnungen 8 und 24 fertigte Renate Renzel

Farbtafeln

Umschlagbild: Seidenstoff. Verkündigung. Um 800 — Museo Cristiano Vatikanstadt, Capella Sancta Sanctorum — Hirmer

I Vision des Ezechiel — Bibliotheque Nationale Paris — Hirmer

II Chorakirche. Wandmosaik — Hirmer

III Staurothek — Domschatz Limburg/Lahn — Hirmer

IV Buchdeckel — Schatz von San Marco Venedig — Hirmer

V Kreuzreliquiar — Domschatz Cosenza — Hirmer

VI Ikone »Die Versammlung der zwölf Apostel« — Kunstmuseum Moskau — Hirmer

VII Ikone. Verkündigung — Makedonische Staatssammlungen Skoplje — Hirmer

VIII Ikone. Verkündigung. Ausschnitt — Makedonische Staatssammlungen Skoplje — Hirmer

Die Genehmigung für sämtliche Farbabbildungen erteilt der Hirmer Verlag, München

Gesamtbstand VI



INHALTSVERZEICHNIS

DIE FRÜHBYZANTINISCHE KUNST	5
<i>Allgemeine Voraussetzungen</i>	5
<i>Die Architektur</i>	7
<i>Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre baukünstlerische Bedeutung</i>	8
<i>Das Verhältnis der Sophienkirche zur Architektur Westroms und Vorderasiens</i>	16
<i>Weitere justinianische Kirchenanlagen</i>	21
<i>Das Verhältnis der frühjustinianischen zur ravennatischen Architektur</i>	27
<i>Der Einfluß von Byzanz auf die Baukunst Armeniens</i>	32
<i>Frühbyzantinische Mosaikmalerei und Anfänge der Ikonenmalerei</i>	34
DIE MITTELBYZANTINISCHE KUNST	38
<i>Allgemeine Voraussetzungen</i>	38
<i>Entstehung und Bedeutung der Kreuzkuppelkirche</i>	39
<i>Byzantinische Baukunst in Griechenland</i>	48
<i>Der Bilderstreit und die Renaissancetendenzen in der mittelbyzantinischen Malerei</i>	57
<i>Die monumentale Mosaikmalerei</i>	
<i>Ausschmückungsprogramm, Raumwirkung, Hieratisierung und Hierarchisierung</i>	60
<i>Stil- und Formprobleme</i>	66
<i>Renaissancetendenzen in der Buchmalerei</i>	69
DIE SPÄTBYZANTINISCHE KUNST	84
<i>Die allgemeinen Voraussetzungen im Palaiologenzeitalter (1261—1453)</i>	84
<i>Die Architektur</i>	86
<i>Der Stilwandel in der monumentalen Malerei</i>	92
	159

BYZANTINISCHES KUNSTGEWERBE	101
<i>Emailarbeiten</i>	102
<i>Elfenbeinarbeiten</i>	104
<i>Textilien</i>	105
DIE BYZANTINISCHE KUNST IN OSTEUROPA	106
<i>Allgemeine Voraussetzungen</i>	106
<i>Die Architektur Kievs, Novgorods und Moskaus</i>	108
<i>Die monumentale Wandmalerei</i>	116
<i>Die Ikonenmalerei in Kiev, Novgorod und Moskau</i>	120
DIE KUNST IN DEN BALKANLÄNDERN	127
<i>Allgemeine Voraussetzungen</i>	127
<i>Die Architektur. Basilikale Anlagen</i>	129
<i>Kuppelbasilika</i>	130
<i>Die byzantinische Kreuzkuppelkirche</i>	133
<i>Die letzte Phase der serbischen Bauentwicklung in der Moravaschule</i>	136
<i>Die Architektur in der Walachei und Moldau</i>	138
<i>Die monumentale Wandmalerei</i>	141
<i>Bulgarien</i>	141
<i>Serbien und Makedonien</i>	143
<i>Stilistische Veränderungen</i>	145
<i>Die Wandmalerei in der Walachei und Moldau</i>	148
LITERATUR	154
NACHWEISB	156



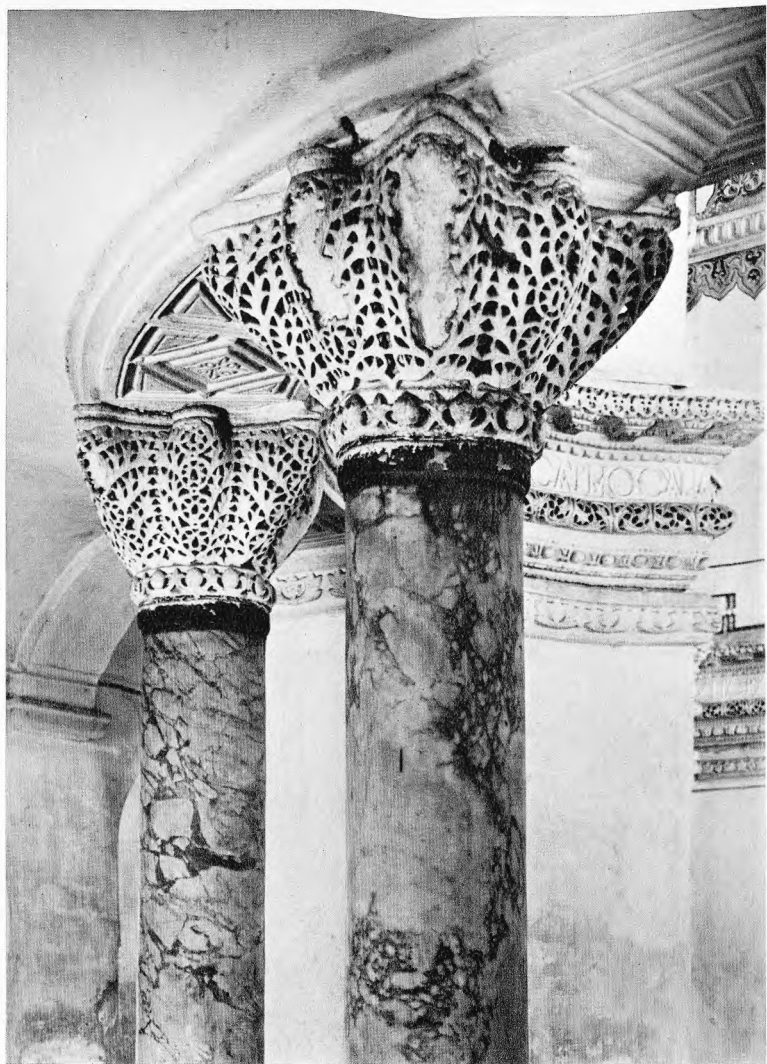
1 Konstantinopel (Istanbul). Sophienkirche. Außenansicht. Der Bau Kaiser Justinians, über Resten einer konstantinischen Anlage, am 27. 12. 537 geweiht. Nach Einsturz der ersten Kuppel zweite Weihe am 24. 12. 562. Minarette nach der Eroberung durch die Türken hinzugefügt





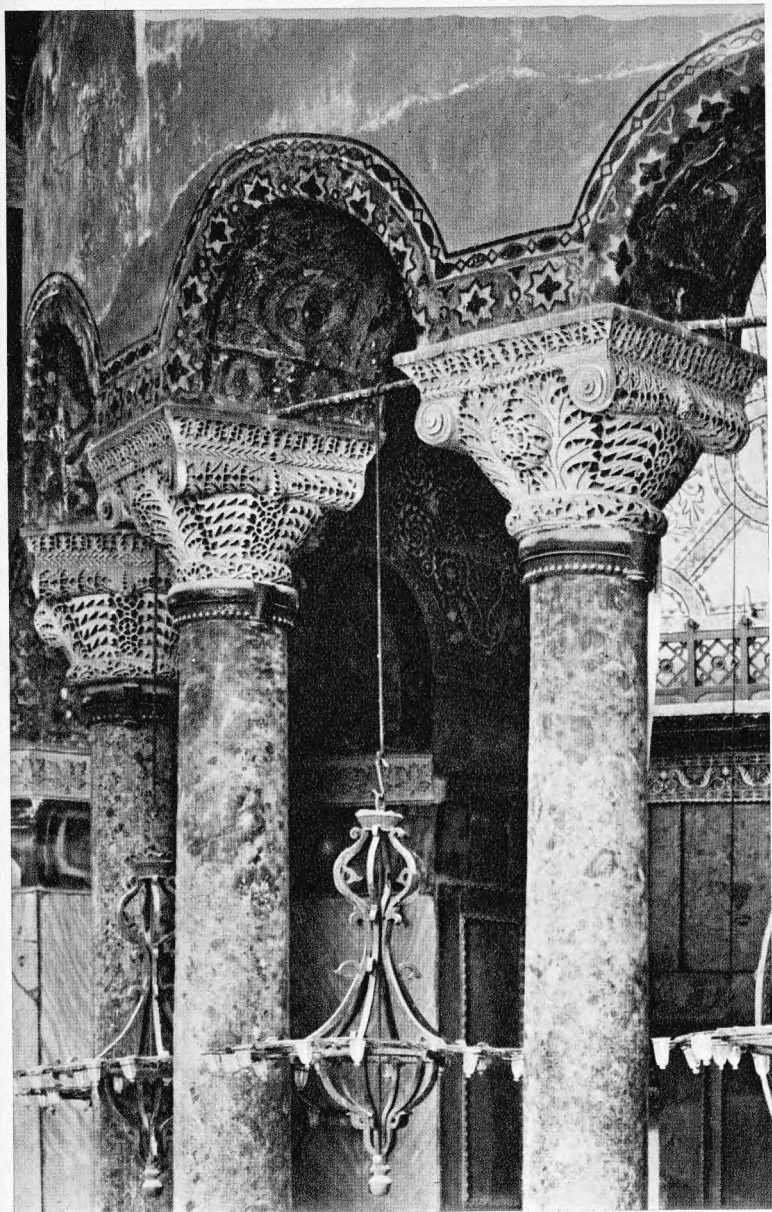
2 Konstantinopel (Istanbul). Sophienkirche. Innenansicht

3 Konstantinopel (Istanbul). Sergius-Bacchus-Kirche. Innenansicht. Zwischen 527 und 536 durch Kaiser Justinian und Theodora erbaut



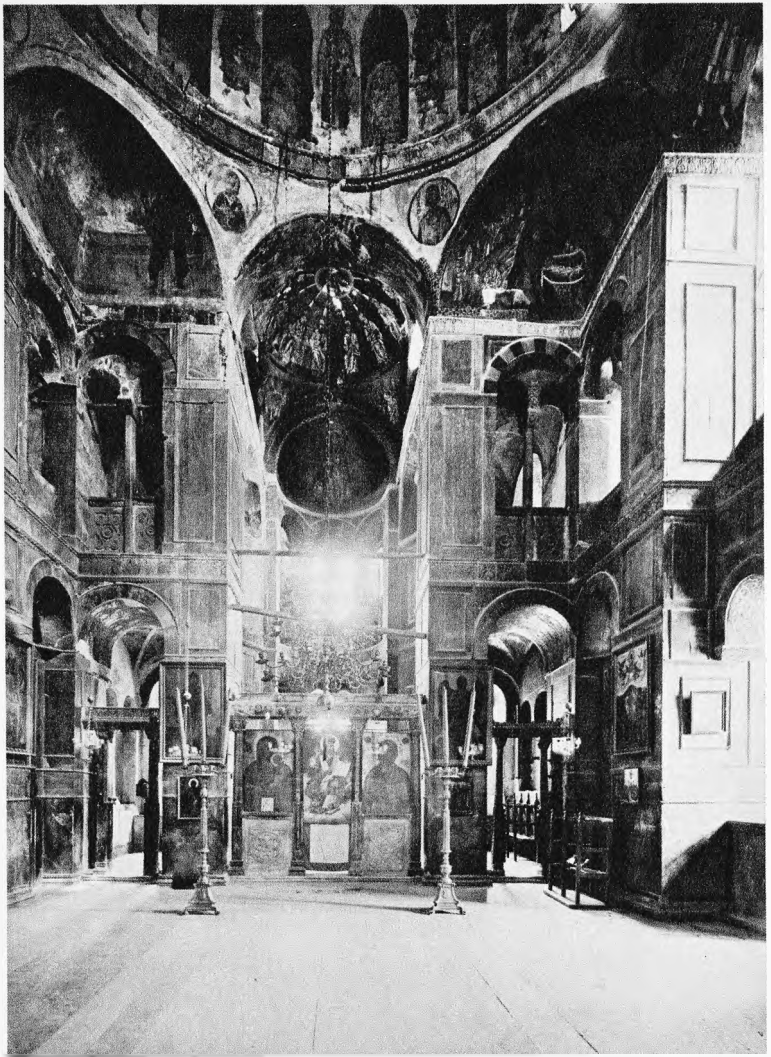
4 Konstantinopel (Istanbul). Sergius-Bacchus-Kirche. Säulendetail

5 Konstantinopel (Istanbul). Sophienkirche. Säulendetail





6 Saloniki. Demetriusbasilika. Pfeilermosaik. Hl. Demetrius zwischen einem Bischof und einem Stadtpräfekten. 7. Jh.

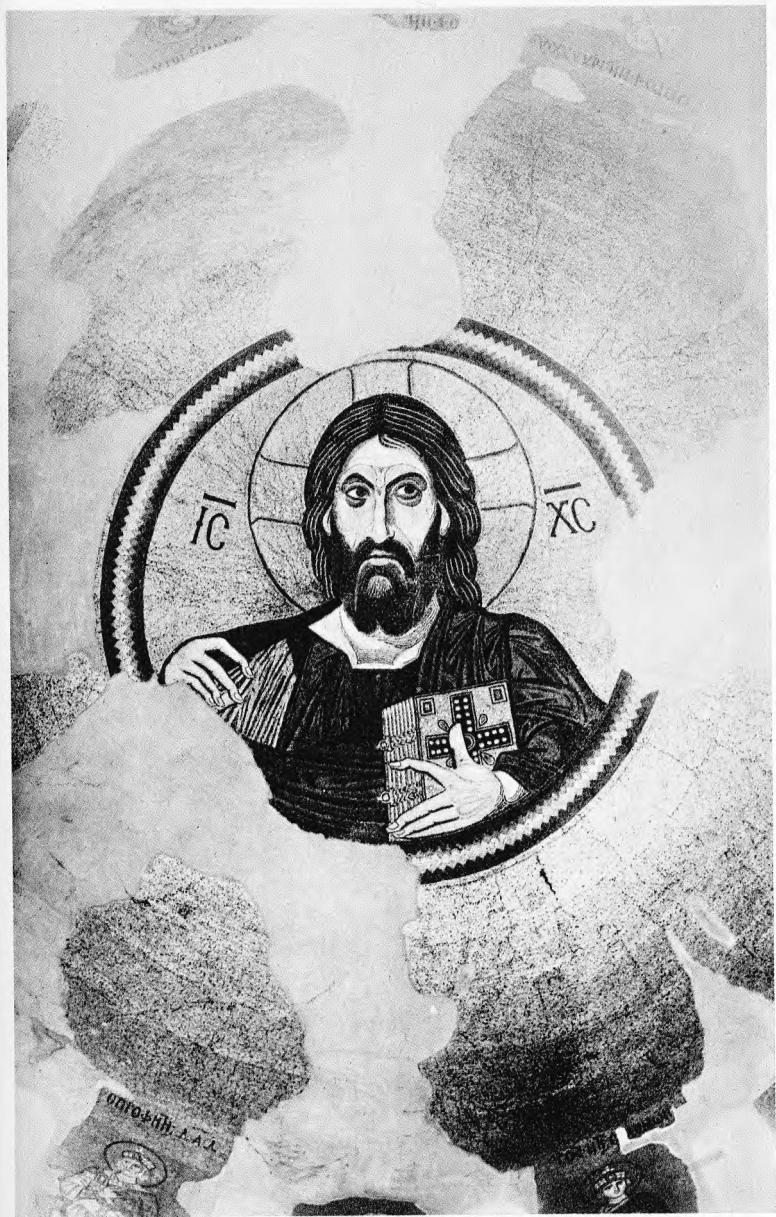


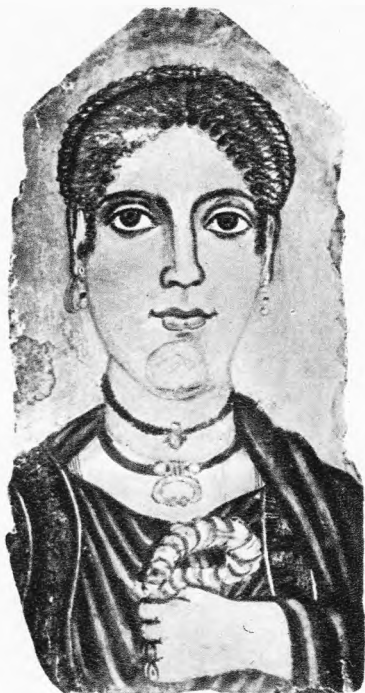
7 Stiris (Phokis). Hosios Lukas. Hauptkirche des hl. Lukas. Blick in den Kuppelraum. Anfang 11. Jh.



8 Daphni (Attika). Wandmosaik. Auferstehung (Anastasis). Ausgang 11. Jh.

9 Daphni (Attika). Kuppelmosaik. Christus Pantokrator. Ausgang 11. Jh.



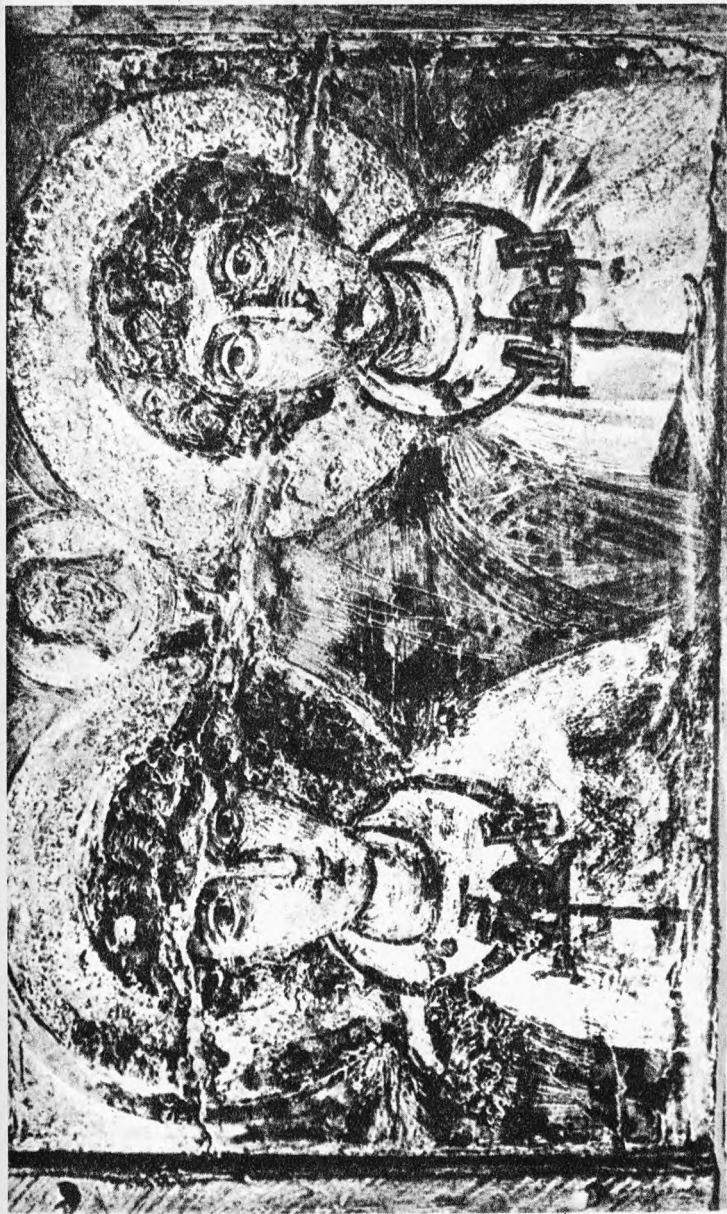


10 Mumien-
porträt aus El-
Fajum (Ägypten)

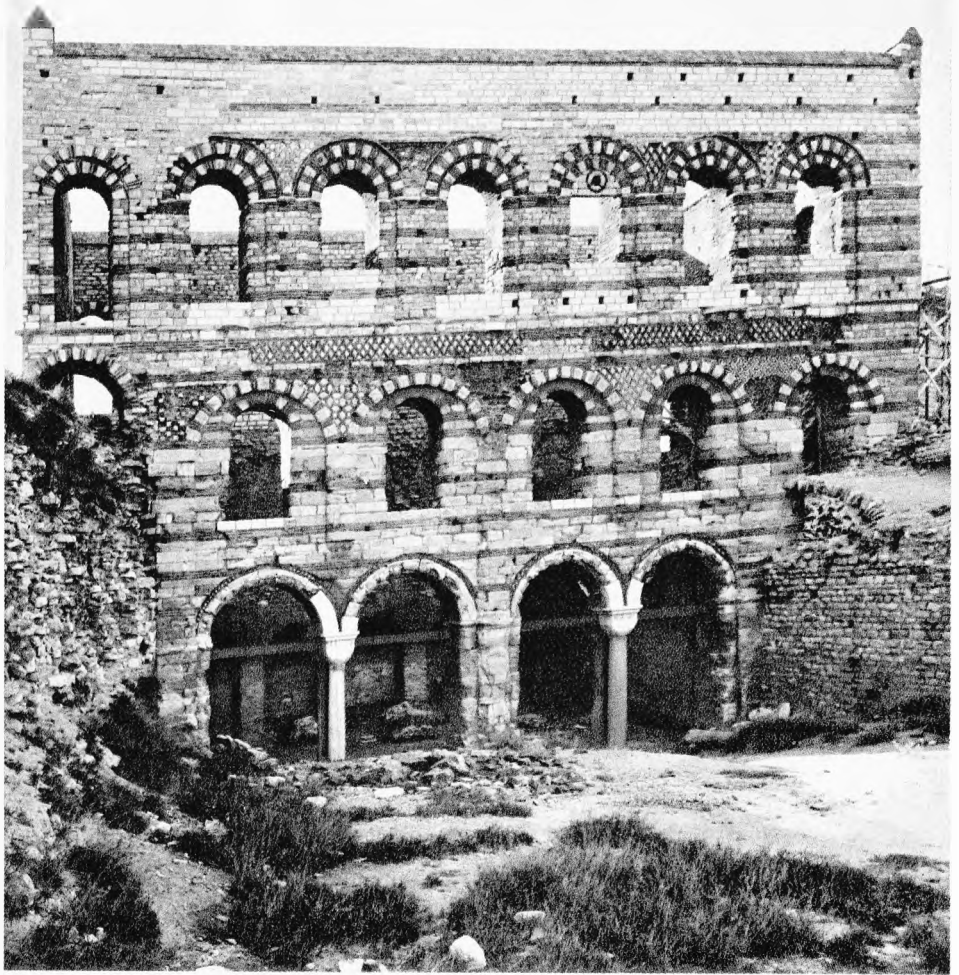
11 Pariser
Psalter Nr. 139.
Davids Reue.
10. Jh



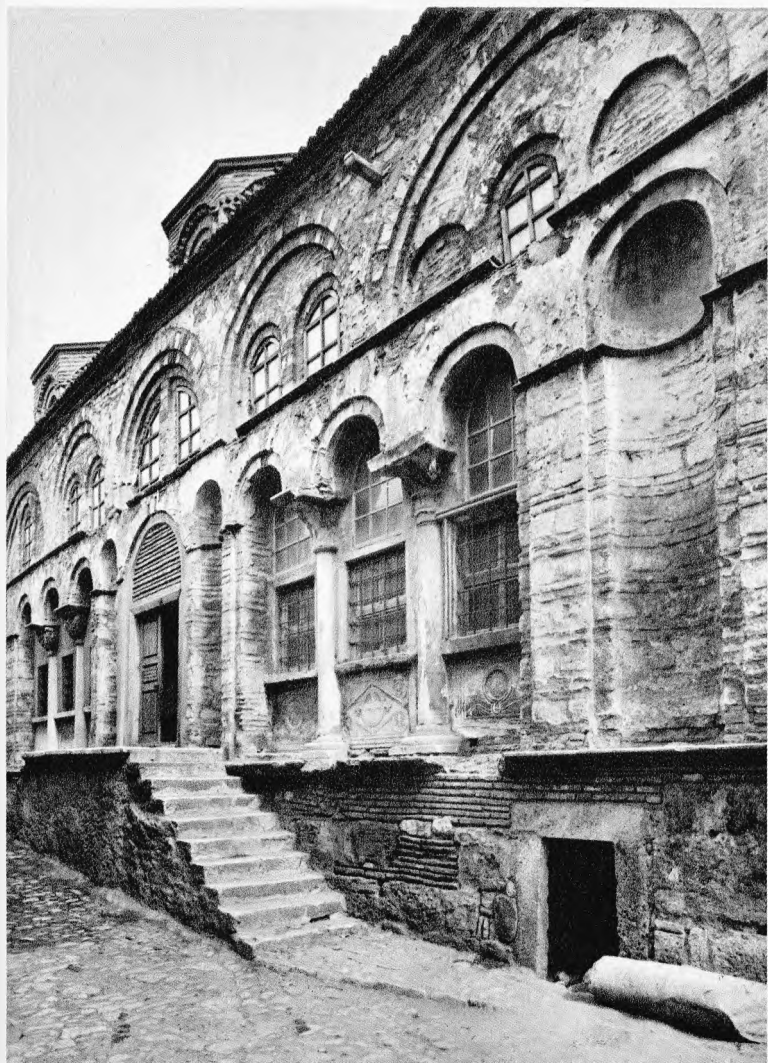




12 Doppelikone der Hl. Sergius und Bacchus. 7. Jh. mit späteren Übermalungen

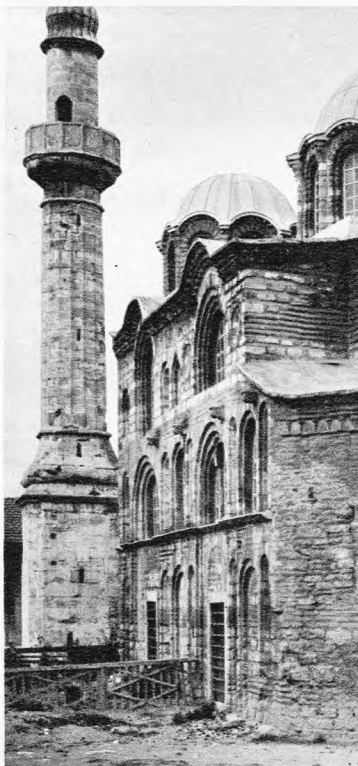


13 Konstantinopel (Istanbul). Tekfurpalast von Norden. 13. Jh.



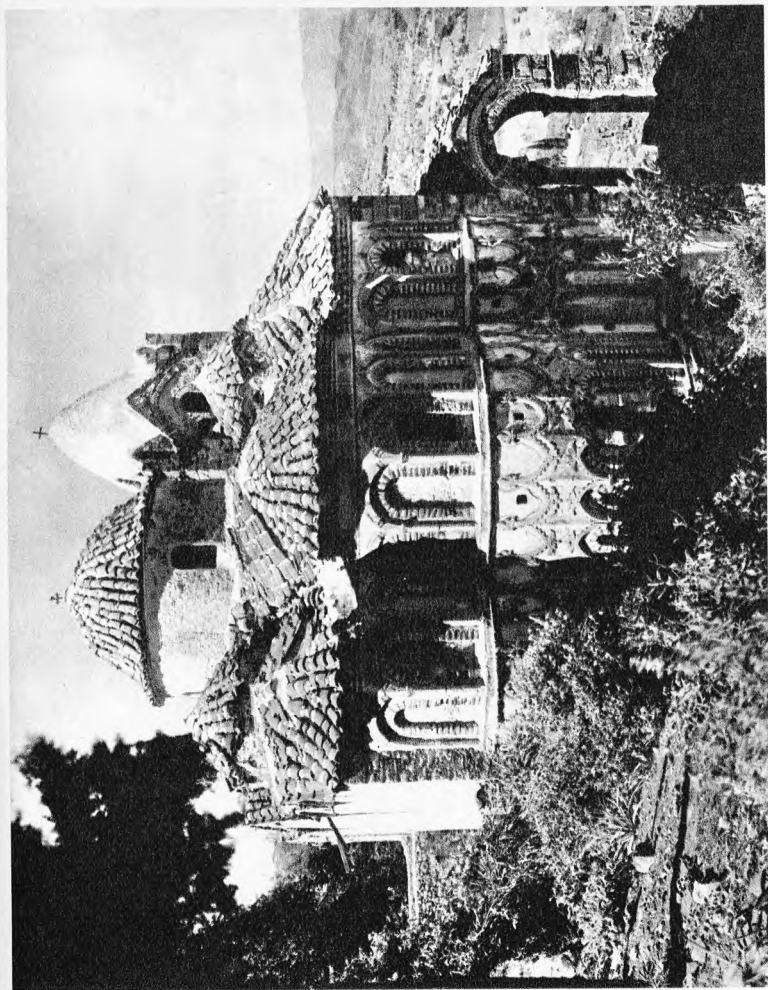
14 Konstantinopel (Istanbul). Kılıç-Djami (Agios Theodoros). Die im 13. Jh. vor die Kirche des 10. Jh. gebaute Vorhalle (vgl. Figur 21)

15 Konstan-
tinopel (Istanbul).
Fetje-Djami
(Pammakaristos-
kirche).
Südliche Kapelle
(Paraklission)
von Osten. 1370

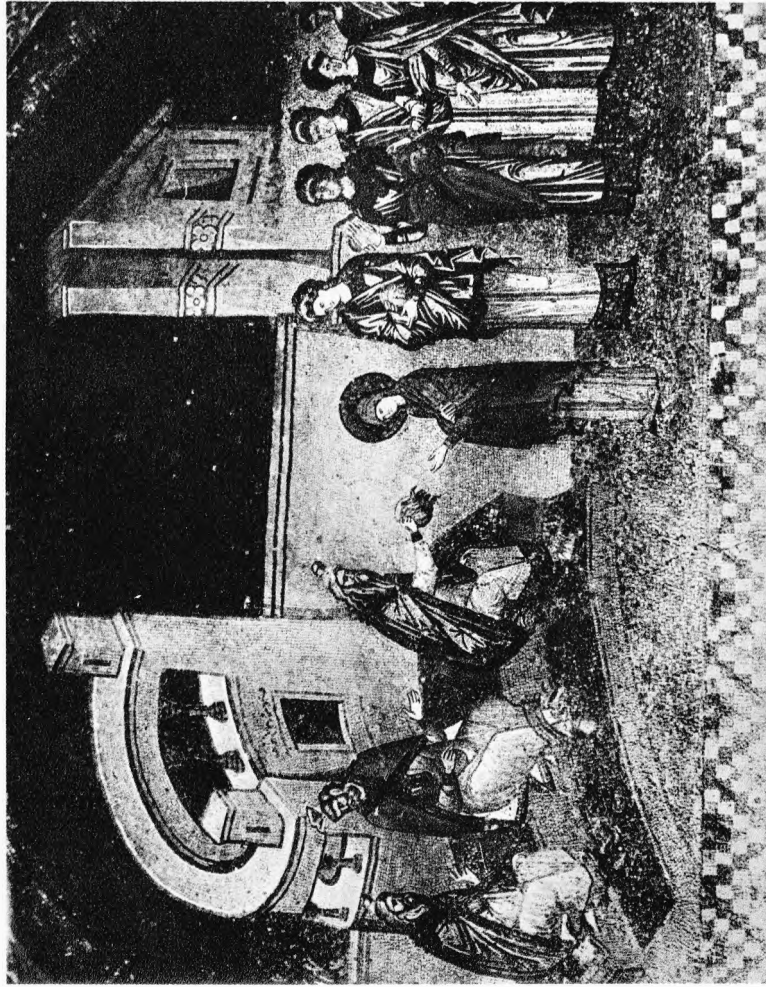




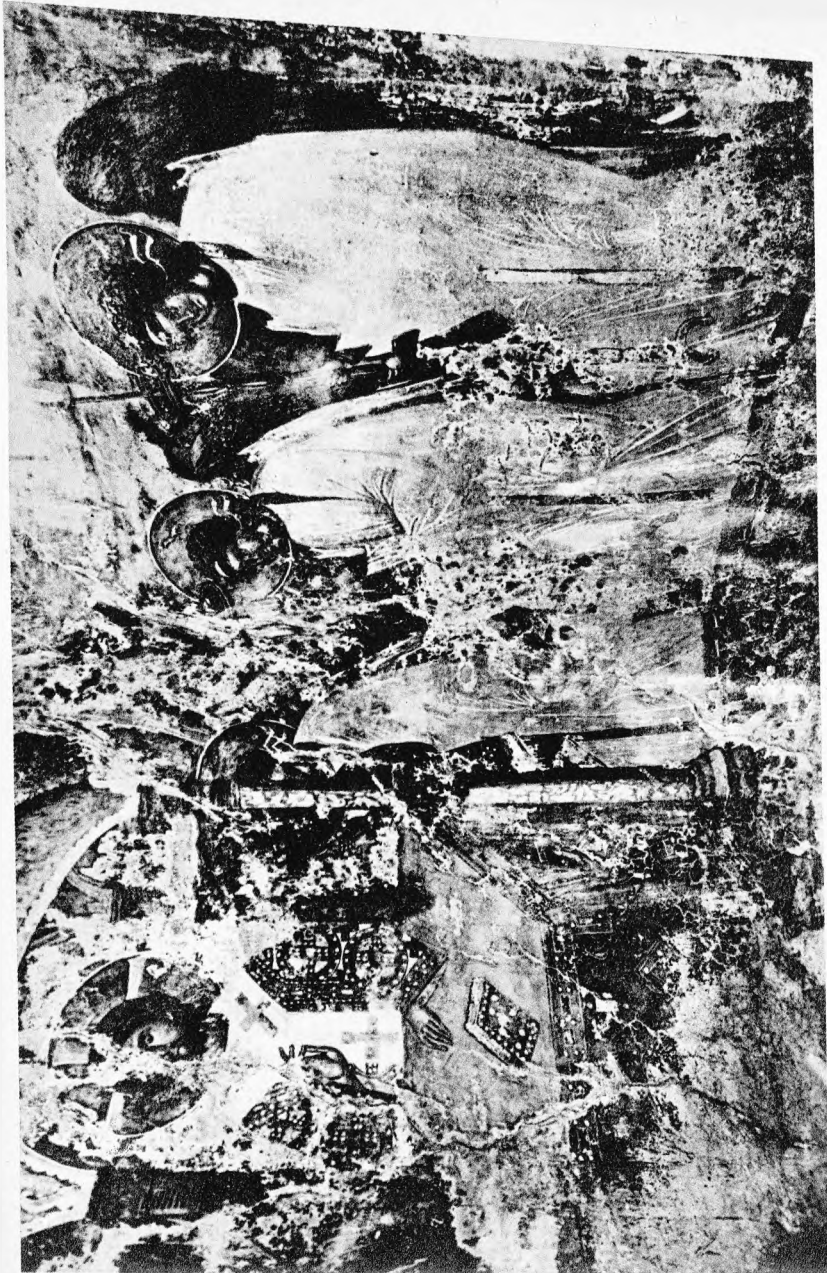
16 Mistra
(Peleponnes).
Kirche des Pantana-
sasklosters.
Gründung des Des-
poten Manuel
Kantakuzenos
(1349—1380)

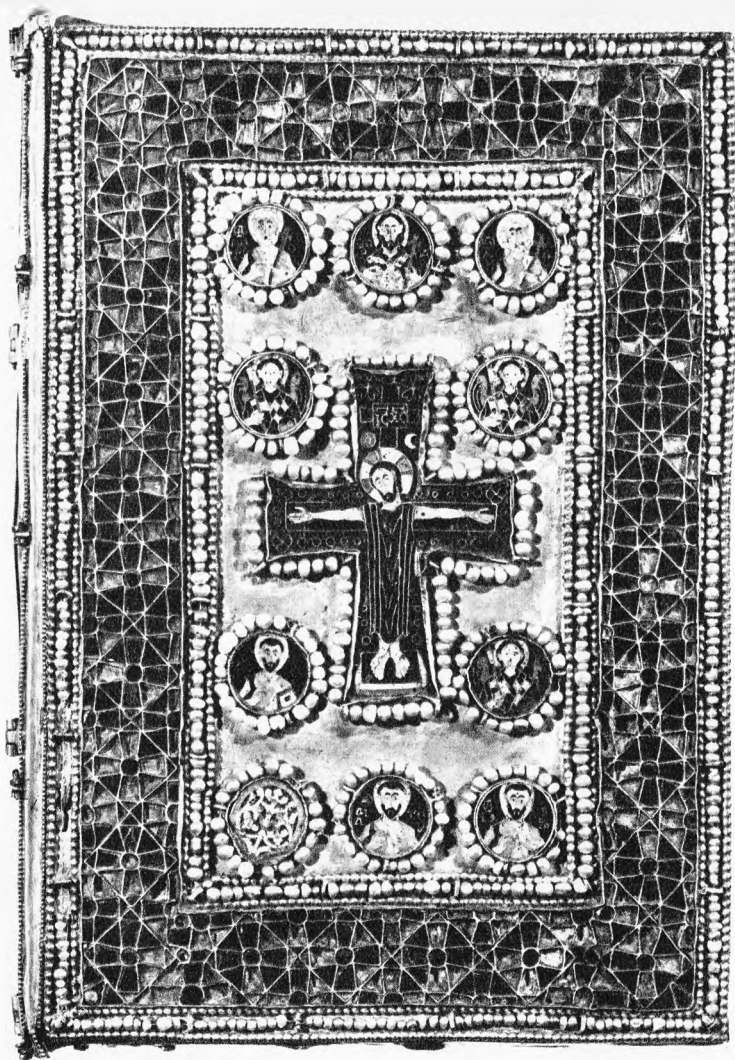


17 Konstantinopel (Istanbul).
Kachrije-Djami
(Chorakirche).
Wandmosaik.
Verteilung des
Purpurs an Maria.
Zwischen 1310
und 1320



18 Mistra
(Peleponnes).
Peribleptoskirche.
Wandfresken.
Göttliche Liturgie
mit Engeln.
Wende vom
14. zum 15. Jh.

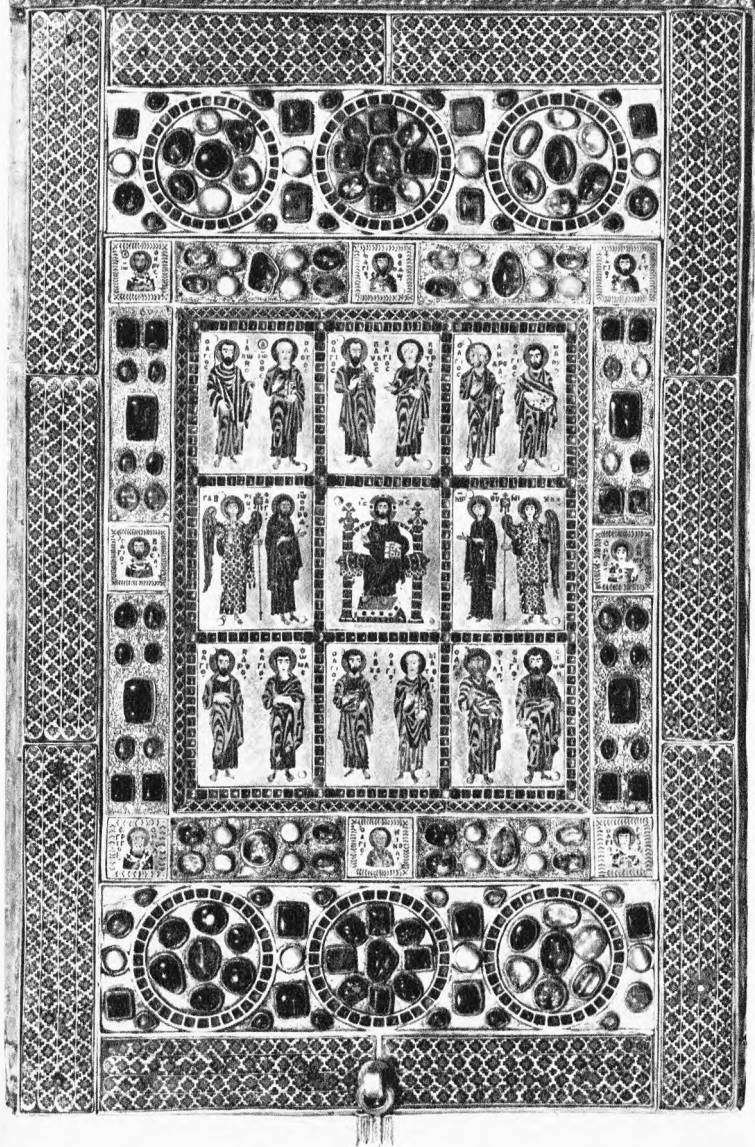


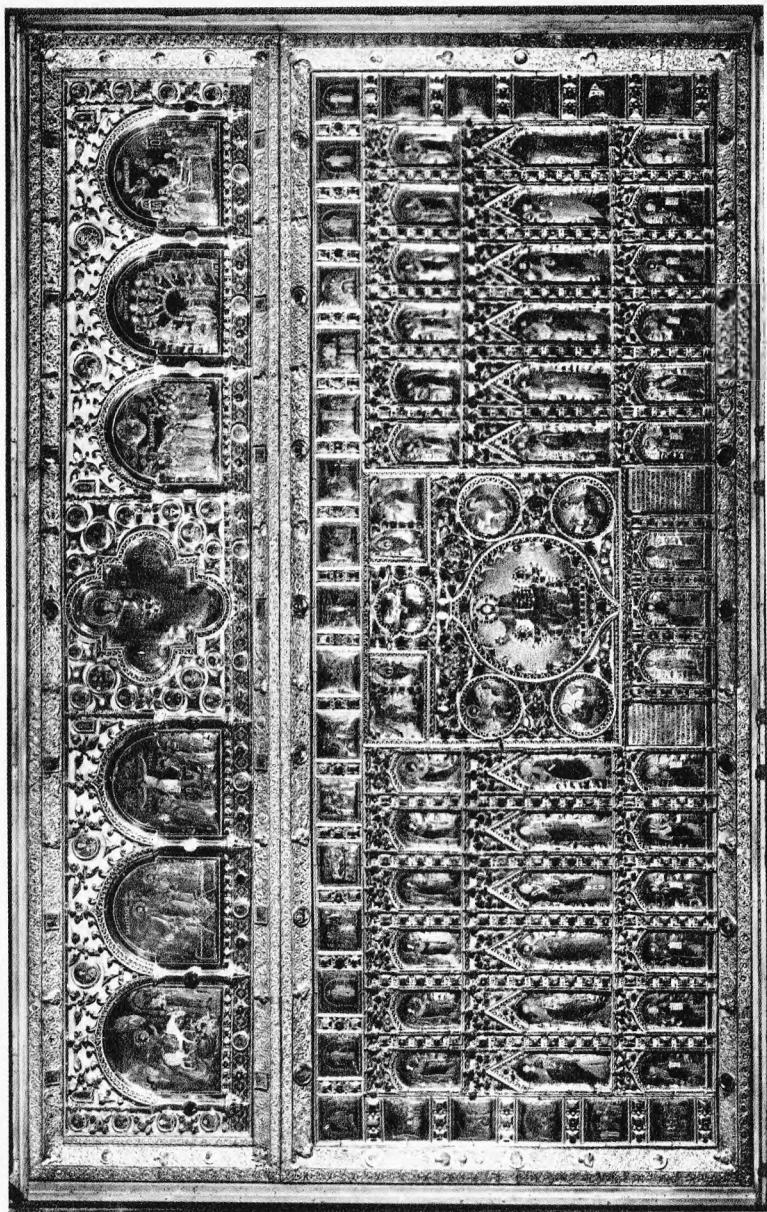


19 Evangelien-Buchdeckel. Venedig. 9. Jh. Email cloisonné, Perlen und Edelsteine. 26 × 17,5 cm

20 Staurothek. Limburg a. d. Lahn. Domschatz. 948—959. Vgl. Farbtafel III

†ΟΥΚΑΛΛΟΣΕΙΧΕΝΟΚΡΕΜΑΣΘΕΙΣΑΝΖΥΛΩ

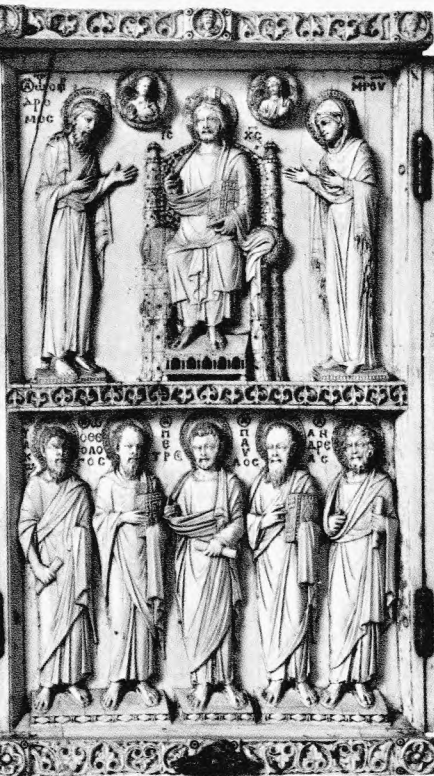




21 Pala d'Oro. Venedig.
 Markuskirche. 11. Jh.
 Neue Montierungen,
 teils mit ergänzenden neuen
 Emails: 1105, 1209 und 1345

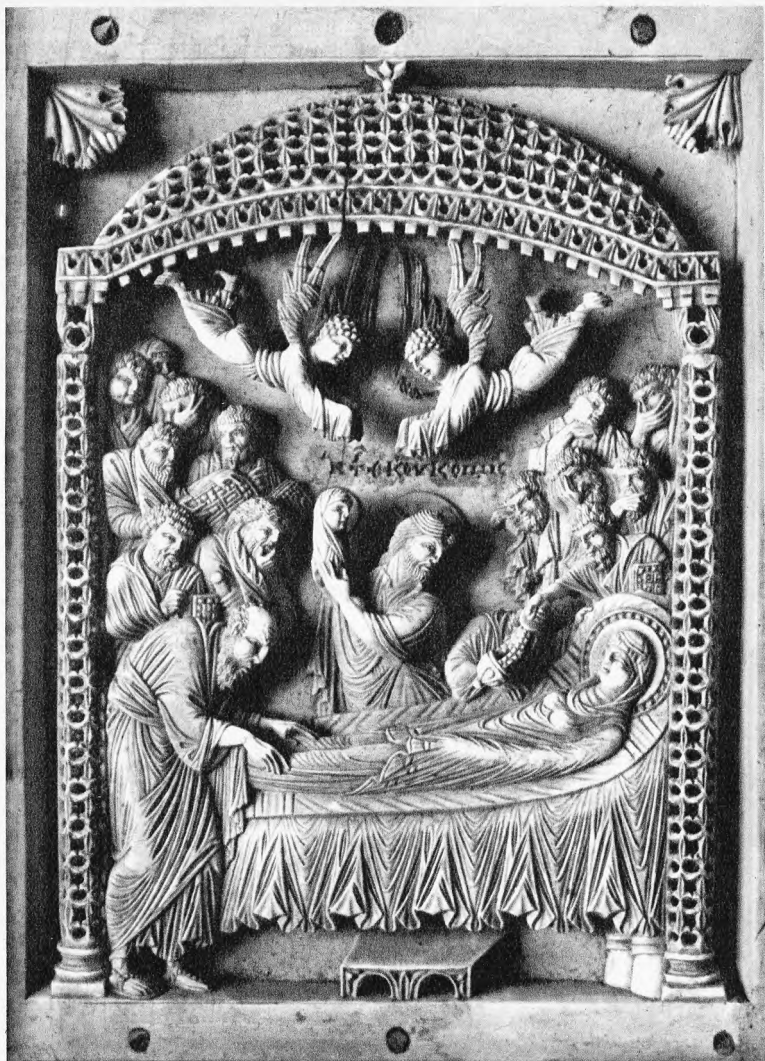


22 Sog. Harbaville
 Elfenbein, Triptychon.
 Mittelflügel, 24,2 × 14,2 cm.
 Geöffneter Zustand. 10. Jh.





23 Elfenbeindiptychon des Konsuls Flavius Anastasius. 517. Höhe 36, Breite zweimal 13 cm. Beispiel für die Gruppe von Elfenbeinarbeiten, die den Ausgangspunkt für religiöse Darstellungen im gleichen Material bilden



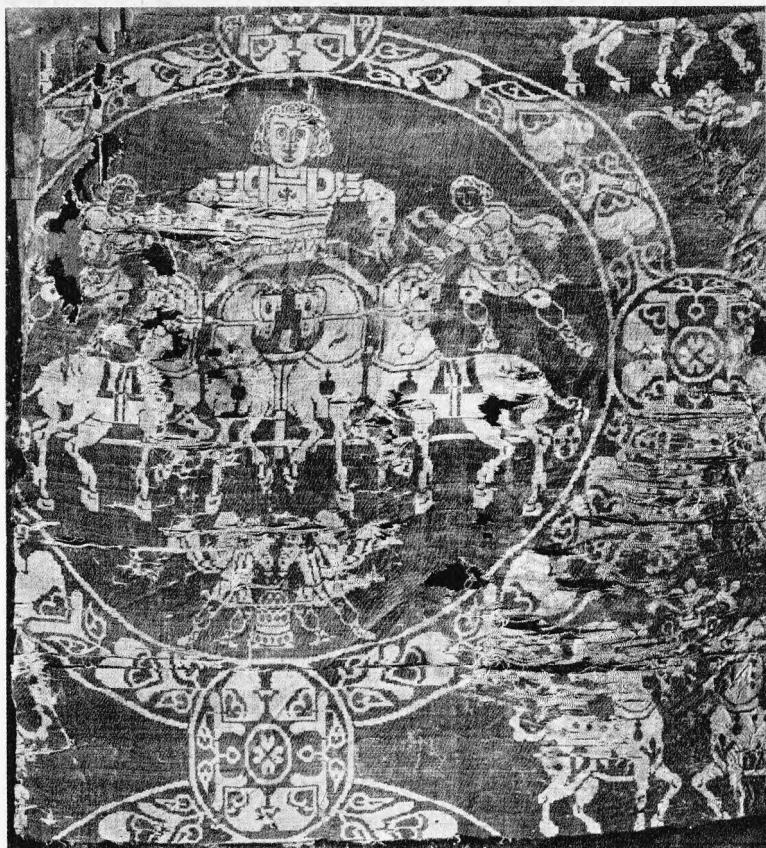
24 Tod Mariae. Elfenbein vom Deckel des Evangeliiars Kaiser Otto III.
München. 10./11. Jh. 14,5 × 11 cm



IC
ΡΩΜΑΝΟΣ
ΒΑΣΙΛΕΥΣ
ΡΩΜΑΙΩΝ

XC

ΕΥΔΟΚΙΑ
ΒΑΣΙΛΙΣ
ΡΩΜΑΙΩΝ



25 Seidenstoff. Quadriga-Muster. 8. Jh. Höhe 75 cm. Die Seide stammt aus dem Schrein Karls des Großen im Aachener Münster

◀
26 Christus krönt Kaiser Romanos IV. und Eudokia. Elfenbein. 11. Jh.
24,5 × 15,5 cm

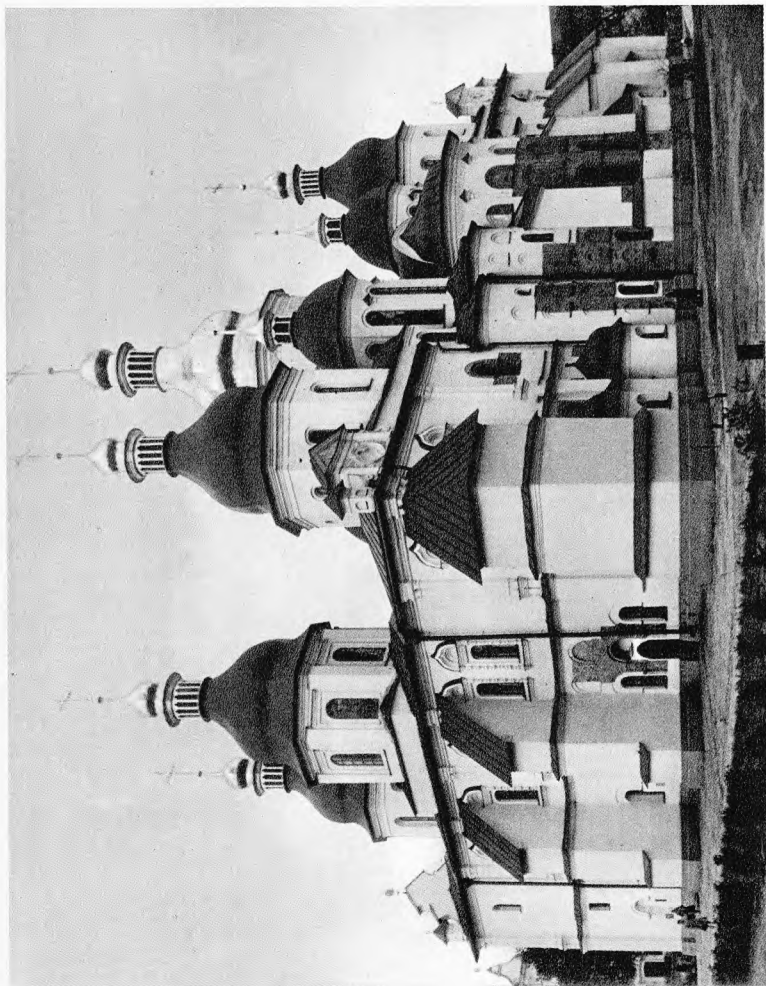


27 Vladimir. Koimesis-Kathedrale. 1158—1161. Zwischen 1183 und 1189 zu einer fünfschiffigen Anlage erweitert



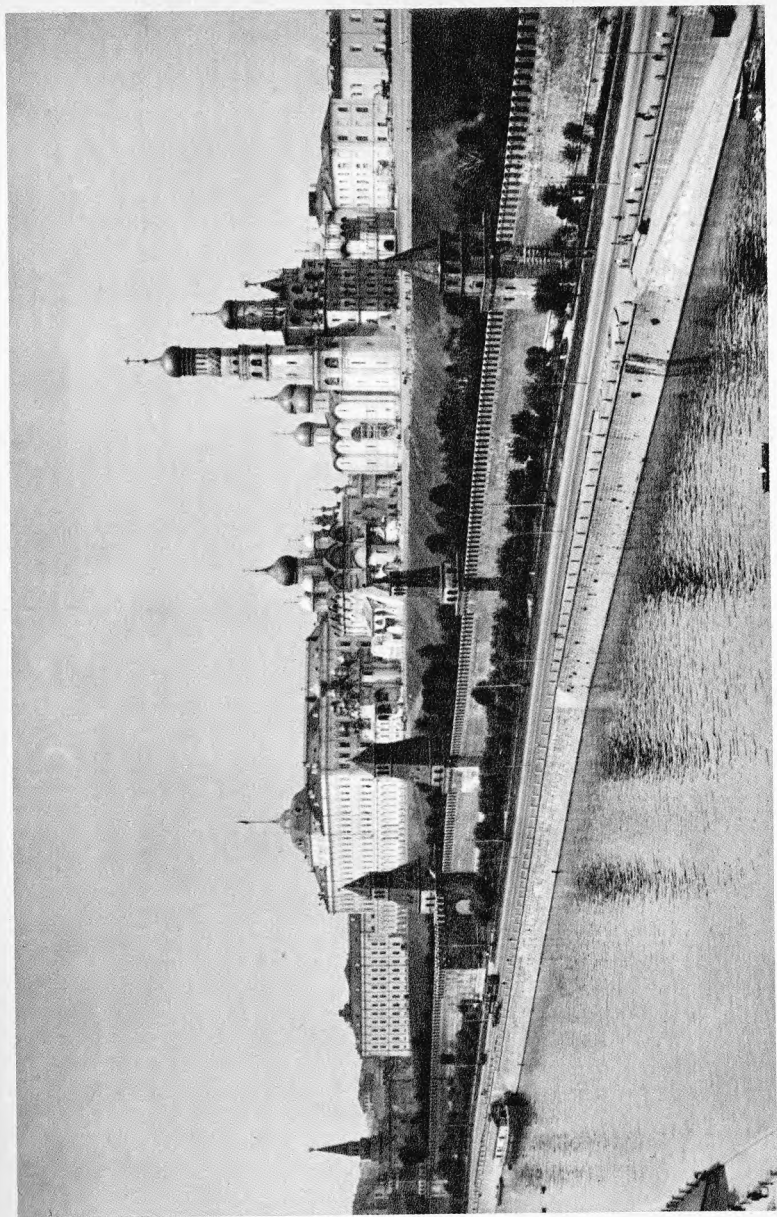
28 Kolomenskoje (bei Moskau). Malkirche. 1532

29 Kiev.
Sophienkirche.
1017. Im
17. und 18. Jh.
barockisiert



30 Moskau.
Kreml
mit Kirchen







31 Novgorod. Verklärungskathedrale. Theophanes der Grieche. Der hl. Makarios. Um 1378

32 Muttergottes von Vladimir. 14. Jh.? 78 × 54,6







33 Ikone mit Auferweckung des Lazarus. 15. Jh.



34 Dreieinigkeitsikone des Dreieinigkeitsklosters in Moskau. Andreas Rublov. Anfang 15. Jh.



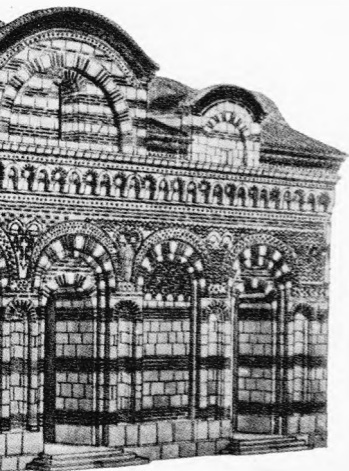
35 Cračanica. Klosterkirche. 1313—1315. Ostansicht



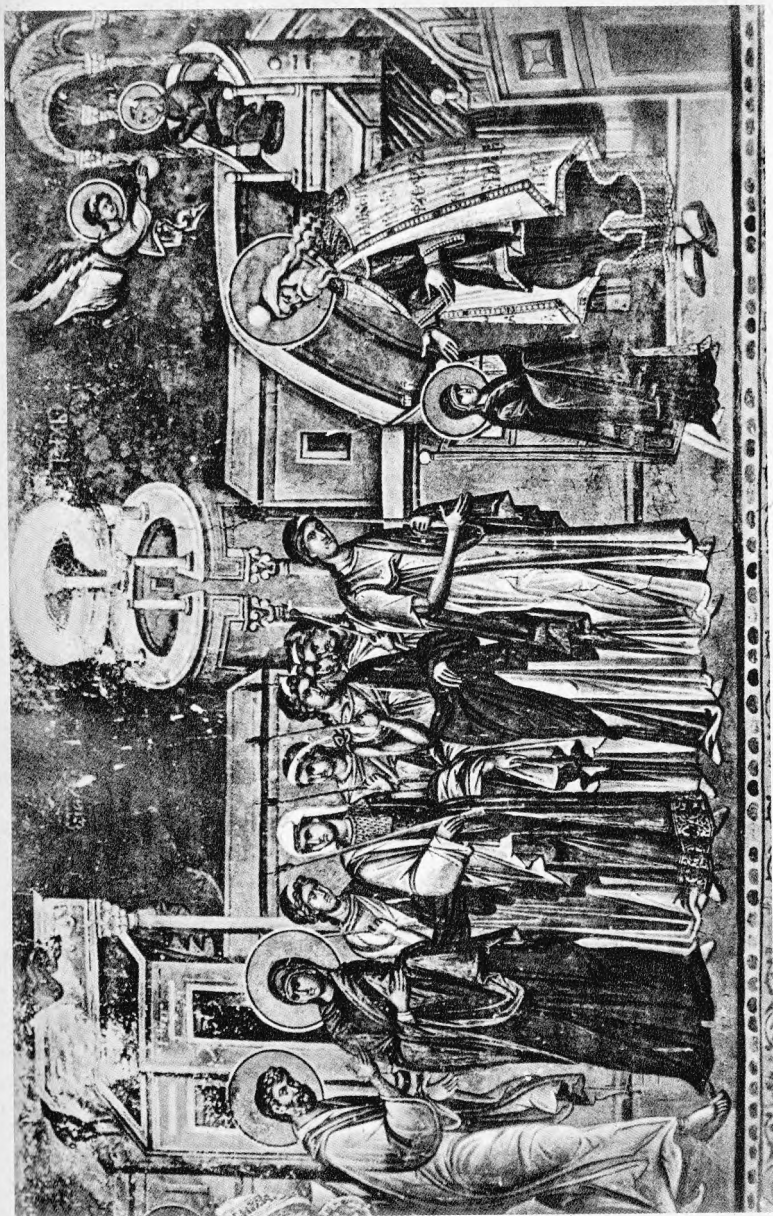
16 Kruševac (Serbien, Moravatal). Nach 1381. Seitenansicht

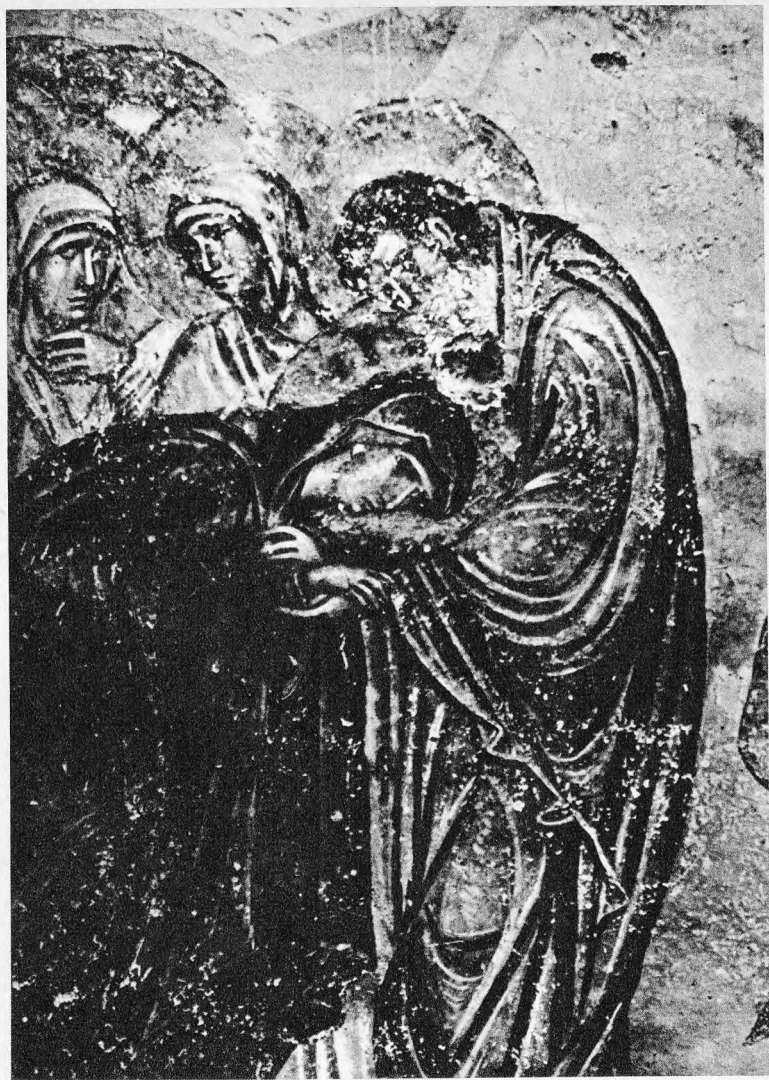


37 Mesembria (Bulgarien).
Kirche des Johannes Aleiturgitos.
14. Jh. Rekonstruktion



38 Studencia.
Kirche der Hl.
Joachim und Anna
(Königskirche). Fresken.
Um 1314.
Tempelgang Mariae

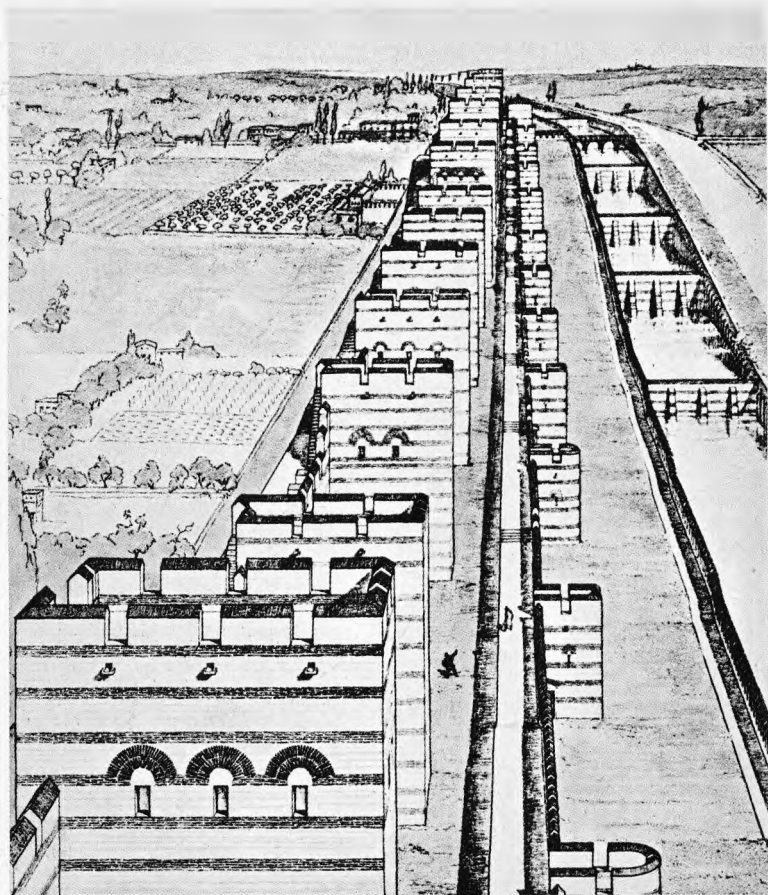




39 Sopoćani. Wandmalerei. 13. Jh. Kreuzigung (Ausschnitt)



40 Kalenič. Wandmalerei. Zwischen 1407 und 1413. Hl. Johannes der Barmherzige



41 Konstantinopel (Istanbul). Verteidigungsanlagen. 1. Hälfte 5. Jh. Rekonstruktion

BEACHTEN SIE BITTE
DIE FOLGENDEN SEITEN

DICHTUNG UND WIRKLICHKEIT

*Herausgegeben von Hans Schwab-Felisch
und Wolf Jobst Siedler*

Dramen und Novellen der Weltliteratur, deren Stoffe, Gestalten und Motive auf Geschichtliches oder Mythisches zurückgehen, werden zusammen mit einer Dokumentation ihres historischen bzw. mythologischen Hintergrundes vollständig oder auszugsweise abgedruckt und von namhaften Autoren — Historikern, Literaturwissenschaftlern, Publizisten — essayistisch eingeleitet und kommentiert. In neuartiger, die Sicht des Dramatikers mit der des Historikers kritisch vergleichender Betrachtungsweise wird das spannungsreiche Verhältnis von ›Dichtung und Wirklichkeit‹ untersucht.

Als erste Bände der Reihe DICHUNG UND WIRKLICHKEIT erschienen:

Hans Schwab-Felisch DIE WEBER von Gerhart Hauptmann
Friedrich Sieburg NAPOLEON ODER DIE HUNDERT TAGE von Christian
Dietrich Grabbe, Werner Koch DIE JUNGFAU VON ORLEANS
Bernhard Kytzler JULIUS CAESAR von William Shakespeare
Walter Schmiele ROMEO UND JULIA von William Shakespeare
Martin Schulze DEMETRIUS von Friedrich Schiller und
BORIS GODUNOW von Alexander S. Puschkin

Es folgen:

Gerhard Nebel KÖNIG OEDIPUS von Sophokles
Hans Mayer WOYZECK von Georg Büchner
Dieter Hildebrandt CANDIDE von Voltaire

Zu den Autoren der Reihe DICHUNG UND WIRKLICHKEIT zählen:

Ludwig Berger, Helmut de Boor, Max von Brück, Albert Buesche,
Walter Bußmann, Peter Demetz, Wilhelm Emrich, Hermann Glaser,
Uvo Hölscher, Marie Luise Kaschnitz, Karl Korn, Herbert Küsel,
Egon Monk, Werner Oehlmann, Edwin Redslob, Benno Reifenberg,
Arno Schmidt, Hans Scholz, Paul Sethe, Wolf Jobst Siedler, Hilde
Spiel, Dolf Sternberger, Gerhard Szczesny, Werner Weber u. a. m.

ULLSTEIN BÜCHER

Ullstein Bücher zur Kunstgeschichte

LEOPOLD ZAHN

EINE GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

MALEREI — PLASTIK — ARCHITEKTUR

*252 Seiten, 117 Textabbildungen, 132 einfarbige,
16 mehrfarbige Abbildungen auf Tafelseiten
In Leinen*

»Der Autor führt nicht in dem allmählich schon zum Überdruß bekannten verkrampften Schreibstil einiger Kunsthistoriker in die schwierige Materie ein, sondern flüssig, plastisch, fast storyhaft. Die vielen Textabbildungen und zum Teil mehrfarbigen Reproduktionen auf Tafelseiten sind dem erlesenen Text adäquat. Viele Wiedergaben sind bisher dem Kunstfreund in Deutschland noch nicht zugänglich geworden.«

Die Kultur

WILHELM WAETZOLDT

DU UND DIE KUNST

EINE EINFÜHRUNG IN KUNSTBETRACHTUNG UND KUNSTGESCHICHTE

*342 Seiten, 174 Abbildungen, 80 einfarbige,
16 mehrfarbige Tafelseiten. In Leinen*

Das Buch spricht zu den vielen, die sich zur Kunst hingezogen fühlen und doch zögern, sich damit zu beschäftigen, weil sie meinen, ihre kunstgeschichtlichen Kenntnisse möchten nicht ausreichen, die verborgenen Schönheiten und Tiefen, die uns die Werke der Künstler darbieten, zu erfassen. Darum geht Wilhelm Waetzoldt von den einfachen Fragen aus, die der unbefangene Mensch an die Kunst zu stellen pflegt. Dem Werk ist eine Vielzahl von Zeichnungen und Photographien, von ein- und mehrfarbigen Wiedergaben bedeutender Werke der Malerei, Plastik, Graphik und Architektur zum besseren Verständnis beigegeben.

IM VERLAG ULLSTEIN

HANS SEDLMAYR

VERLUST DER MITTE

ULLSTEIN BUCH 39

Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit ist hier Mittel zu ernstester Erkenntnis des geistigen Weltzustandes, zu wissenschaftlicher Zeitkritik von den Symptomen über die Dialoge zur Prognose und Entscheidung: leidenschaftlich diskutiert, heiß umstritten, oft auch mißverstanden, ist diese Darstellung von einer tiefen Sorge um ein vollständiges Bild des Menschen und Gottes im Menschen diktiert, um einen Verlust der Mitte im augustinischen oder auch pascalschen Sinne — jener Herzkraft als derjenigen Kraft des Menschen, die »den Geist erwärmt und die Triebe erhellt« (Franz von Baader), als der eigentlich versöhnenden und vermittelnden Kraft des Menschen, die seine Bewahrung wesentlich garantiert.

LEOPOLD ZAHN

KLEINE GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

ULLSTEIN BUCH 92

Leopold Zahn, Verfasser der ersten Monographie über Paul Klee, langjähriger Redakteur der Zeitschrift »Das Kunstwerk«, gibt in diesem Abriß der Kunstleistungen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts — Malerei, Plastik, Architektur — eine klar ordnende Übersicht über die verschiedenen Strömungen und die führenden Persönlichkeiten, und zwar aus der immanenten Problematik der Kunst selbst, nicht von außerkünstlerischen Zumutungen her. So macht er die moderne Kunst als sein eigenes, in sich gesetzlich und notwendig gewachsenes und wachsendes, reich sich entwickelndes Phänomen jedermann verständlich.

ULLSTEIN BÜCHER

4.40









R 260. 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000







Umschlag: Seidenstoff. Um 800. Verkündigungsmotiv.

Über den Autor:

Wladimir Sas-Zaloziecky wurde am 10. 7. 1896 in Lemberg geboren. Er war Gastprofessor an der Columbia University, New York, und seit 1958 o. ö. Prof. des Kunsthistorischen Instituts an der Universität Graz. Dem 1959 verstorbenen Gelehrten, der aus der geistigen Welt Riegls und Dvořáks kam, stellten sich „Ost oder West“ als Kernfragen der Kunstgeschichte. Zu seinen bedeutenden Publikationen gehören: Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpatenländern, Wien, 1926; Die Sophienkirche in Konstantinopel, Rom/Freiburg i. Br., 1936; Byzanz und Abendland, Salzburg/Leipzig, 1936; Geschichte der altchristlichen Kunst, Lemberg, 1936; Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern, München, 1955.

Aus dem Inhalt:

Konstantinopel, die griechische Siedlung Byzanz, die Stadt Konstantins d. Gr., das Neu-Rom einer christlichen Welt, war nicht nur der politische Mittelpunkt des oströmischen Reiches, sondern von dieser Stadt gingen geistige Impulse aus, die das Entstehen ließen, was man Byzantinische Kunst nennt. Es gilt dies nicht nur für das künstlerisch so glanzvolle 6. Jahrhundert, das Zeitalter Justinians, sondern genauso für alle folgenden Jahrhunderte. Die einmal entstandene Welt geht auch dann nicht unter, als Konstantinopel 1453 fällt, sondern lebt in den Räumen des Balkans und Rußlands weiter.