

Omophorions nicht als Datierungskriterium herangezogen werden, wie Maier dies – auf Brauns entwicklungs geschichtlichen Überlegungen basierend – versucht, ganz abgesehen davon, daß er zwischen Pallium und Omophorion und der Anlegungsweise dieser Ornament stücke bei den west- und ostkirchlichen Würdenträgern keine Unterscheidung vornimmt. Doch Braun hatte konstatiert: »Seit dem 9. Jahrhundert ist keine weitere Entwicklung in der Form und Anlegeweise des Omophorion auf den Monumenten wahrzunehmen. Das Bild ... ist regelmäßig das eines breiten Bandes, welches bald nach Weise des Palliums auf den ravennatischen und den älteren römischen Mosaiken lose um Schultern, Brust und Rücken geschlungen ist, bald auf der Brust des Trägers ein Y bildet. Meist sind es Bildwerke aus dem Ende des 1. und der Frühe des 2. Jahrtausends, auf denen diese letzte Anlegungsart auftritt; in späterer Zeit kommt sie auf den Monumenten seltener vor oder erscheint doch wenigstens auf ihnen minder scharf ausgesprochen.«<sup>219)</sup>

Während Schlumberger<sup>220)</sup> – ohne Angabe von Datierungskriterien – für die Entstehung der Mosaikikone im 11. Jahrhundert plädiert, setzt Lazarev<sup>221)</sup>, der die Burtscheider Nikolausikone in einem Atemzug mit denen von Patmos und Kiew nennt, die Entstehungszeit mit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wesentlich später an. Noch später datiert Demus, der zwar einschränkt, er halte »die Ikone für derart schlecht erhalten, daß sie nicht sicher datiert werden kann«, doch will er sie »gewiß aber nicht vor dem Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden«<sup>222)</sup> wissen.

Furlan beobachtete, daß zwar »Anlage und Typologie der Nikolausikone die Schemen der reifen Malerei der komnenischen Ikonen reflektieren ...«, doch einige Besonderheiten wie das verkürzte Evangelienbuch, die Bogenstellung im Hintergrund, der abgerundete Fall des Omophorions, die Art und Weise der Zeichnung und Schattengebung<sup>223)</sup> lassen ihn an eine spätere Entstehungszeit, nämlich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts denken.

Obwohl ein Vergleich mit den subtilen, kleinformatigen Miniaturmosaiken der Paläologenzeit eine Entstehung in dieser letzten Blütezeit byzantinischen Kunstscha fens nahelegen könnte, erweist sich die Annahme einer solch späten Entstehungszeit jedoch als nicht annehmbar, da die Nikolausikone – wie im vorausgehenden Kapitel ausführlich dargelegt wurde – bereits vor 1222 im Besitz der Burtscheider Abtei gewesen sein muß.

Es zeigt sich denn, daß die genaue zeitliche Einordnung der Nikolausikone noch erhebliche Probleme aufgibt. Da der ursprüngliche, musivische Bestand nur noch so fragmentarisch erhalten ist, und wegen der tiefgreifenden Überarbeitung, die z. T. gar verfälschend auf den Bild

bestand einwirkte, kann eine korrekte stilistische Einordnung, bzw. eine auf Stilvergleich basierende Datierung nicht vorgenommen werden.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Burtscheider Mosaikikone ist eng gekoppelt mit der Problematik der Genese dieser ganzen »Kunstgattung« und nur über die Frage, zu welcher Zeit denn überhaupt solche mosaizierten Ikonen produziert wurden, zu beantworten. Die Klärung dieser Problematik soll im nachfolgenden Kapitel erfolgen, wo die aus den detaillierten Einzeluntersuchungen von 48 noch erhaltenen byzantinischen Mosaikikonen gewonnenen Erkenntnisse ausgewertet werden.<sup>224)</sup>

## VI. Byzantinische Mosaikikonen

Die Mosaikikonen hatten oftmals ein noch schwereres Los als die gemalten Ikonen. Obwohl die Tesserae so gut wie unvergänglich sind, ist doch der Wachsgrund dermaßen empfindlich, vor allem gegen Wärme (die auch von Kerzen herrühren kann), daß kaum ein Miniaturmosaik im Laufe der Jahrhunderte ohne nennenswerte Beschädigung blieb, was die Beurteilung oftmals erschwert. Doch ist glücklicherweise ein so beklagenswert fragmentarischer Erhaltungszustand wie der der Burtscheider Nikolausikone äußerst selten; somit sind also ansonsten wesentlich bessere Voraussetzungen für die ikonographische und stilistische Beurteilung gegeben.

Die Restaurierung mosaizierter Ikonen ist natürlich ungemein problematischer als die gemalter Ikonen. Wenn die Beschädigungen nur gering oder zumindest nicht so gravierend waren, daß sie den Bildeindruck empfindlich störten oder gar entstellend wirkten wie im Falle der Nikolausikone, so begnügte man sich im allgemeinen meist mit der Konservierung des musivischen Bestandes und beließ die Lücken im Mosaikverband, wie bei der *Athener Gottesmutter »Episkepsis«*<sup>225)</sup> (Abb. 30); bei anderen füllte man sie mit Wachs, bzw. Farbe aus, so z. B. bei der *Berliner Kreuzigungstafel*<sup>226)</sup> (Abb. 37), deren musivischer Bestand erhebliche Beschädigungen aufweist und z. T. in Malerei ergänzt ist, wobei versucht wurde, die feine Mosaikstrukturierung durch gitterartige Linienführung mit dem Pinsel nachzuvollziehen. Bildgrund und Figuren des 26 x 19,5 cm großen Miniaturmosaiks (mit Rahmen 36,5 x 30 cm) sind von zahlreichen Rissen und kleineren, z. T. mit Wachs ausgefugten Vertiefungen durchzogen. Der rechts am Kreuz entlang verlaufende Riß weist auf eine Vertikalspaltung des gesamten Ikonenbrettes hin.

Selten waren so umfangreiche Restaurierungsmaßnahmen erforderlich wie bei der 16 x 11,5 cm (mit Rahmen 30

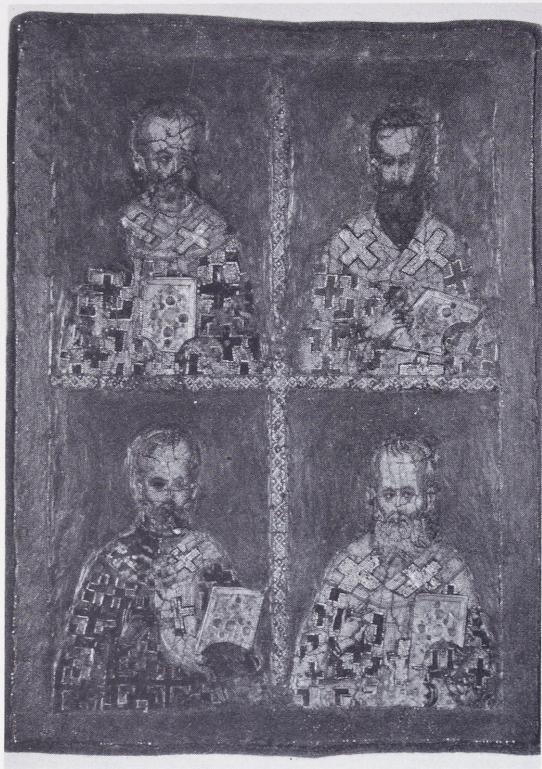


Abb. 27  
*Die Vier Kirchenväter*  
*Johannes Chrysostomos, Basilius d. Gr.,*  
*Nikolaus d. Thaumaturge und Gregor von Nazianz*  
*Leningrad, Eremitage* *Inv. 1476.*

x 23 cm) großen Tafel der *Vier Kirchenväter* in der Leningrader Eremitage.<sup>227)</sup> (Abb. 27) Die Ikone, die im 19. Jahrhundert auf einem neuen Holzträger montiert wurde, ist in einem beklagenswert schlechten Erhaltungszustand; der feine musivische Bestand ist nur noch fragmentarisch erhalten, im Bereich von Bildgrund, Nimben und Codices gänzlich verloren. Die Büsten der vier Kirchenväter, Johannes Chrysostomos (oben links), Basilius d. Gr. (oben rechts), Nikolaus Thaumaturgos (links unten) und Gregor von Nazianz (rechts unten) haben ebenfalls stark gelitten; vor allem die unteren Partien der Figuren sind arg lädiert. Lediglich der hl. Gregor blieb insgesamt ganz gut erhalten (Abb. 28). Die Fehlstellen sind mit Mastixkitt ausgefügt und z. T. in Farbe ergänzt. Zahlreiche Risse durchziehen die Mosaikfragmente. Der Bildgrund war ursprünglich wohl in Gold ausgeführt, ging jedoch gänzlich verloren.

Im Gegensatz zu dem üblichen Schema präsentieren sich die Heiligen heute ohne Nimben. Bereits bei der kurz vor dem II. Weltkrieg in Angriff genommenen Restaurierung durch F. A. Kalinkin wurden die neuzeitlichen Nimben aus getriebenem Silber samt den Okladen mit den

russischen Inschriften abgenommen; unter diesen fanden sich jedoch keine Reste des Originalbestandes. 1956 wurde die Ikone dann von P. I. Kostrov geröntgt, mit ultraviolettem Licht untersucht und anschließend einer umfassenden Reinigung und Konservierung unterzogen. Wie Kostrov nachweisen konnte, wurde das Miniaturmosaik erst Anfang des 19. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang montiert. Eine größere, gemalte Ikone, die zerstückelt wurde, übernahm die Rahmenfunktion für das kleinformatige Miniaturmosaik.

### 1. Bestand – Kollektionen – Provenienz

Der Bestand an Mosaikikonen ist gering; nur knapp vier Dutzend haben sich bis in unsere Tage erhalten. Sie sind heute weit verstreut und finden sich fast alle in Kirchen- und Museenbesitz. Lediglich zwei Mosaikbilder, nämlich die beiden Konstantinopler Patriarchatsikonen<sup>228)</sup> (Abb. 44 u. 46) blieben am Ursprungsort ihrer Entstehung.

Der geringe Bestand dürfte sich jedoch nicht nur daraus ableiten, daß die üblichen Verluste durch Plünderungen, Kriegswirren etc. zu verzeichnen sind, vielmehr scheint die ganze *Produktion von Anfang an nur für exquisite Kreise bestimmt gewesen zu sein und hatte einen dementsprechend kleinen Umfang.*



Abb. 28  
*Hl. Gregor von Nazianz*  
*Einer der Vier Kirchenväter der Leningrader Tafel*

Insgesamt blieb nur ein kleiner Teil dieser ohnehin raren Produktion bis in unsere Tage erhalten, davon – wie schon erwähnt – kaum ein Miniaturmosaik gänzlich unversehrt. Eine Vielzahl weiterer, heute verschollener Arbeiten ist nur noch literarisch belegbar.

Zu den reichsten Kollektionen zählte die von Kardinal Pietro Barbo, der später als Papst Paul II. (1464–71) auf dem Stuhl Petri saß.<sup>229)</sup> Die Sammlung des Kardinals Bembo soll allein über zwanzig Mosaikiken beinhaltet haben, und auch von dem Reichtum der Medici-Sammlung künden noch Inventarverzeichnisse.<sup>230)</sup> Weiterhin wissen sizilianische Quellen über hochverehrte Mosaikbilder in verschiedenen Kirchen von Palermo und Umgebung zu berichten.<sup>231)</sup>

Die meisten dieser virtuosen Produkte verfeinerter Hofkunst fanden sich einstmals in kirchlichen Schatzkammern, bzw. im Besitze des byzantinischen Kaiserhauses, wo sie vermutlich im »Pentapyrgion« aufbewahrt wurden, jenem prunkvollen Schatzbehälter, in dem auch – gemäß Konstantin Porphyrogennetos – die Kronjuwelen und andere Pretiosen gehütet wurden.<sup>232)</sup> Es gibt jedoch keinen Anhaltspunkt, daß sie mit den dort erwähnten kostbaren »ergomoukia« identifiziert werden könnten; die Annahme Labartes<sup>233)</sup>, daß hier ein Schreibfehler vorliege, tatsächlich aber »ergomouzakia«, d. h. Mosaikiken gemeint seien, erweist sich als nicht haltbar.

Die Problematik wird dadurch noch verschärft, daß es in jener Zeit nicht einmal einen fest umrissenen terminus technicus für Mosaikiken gab. Leider schweigen sich die literarischen Quellen auch darüber aus, welche Funktion den Miniaturmosaiken zukam. So sind wir denn nur auf Vermutungen angewiesen.

Im Abendland erfreuten sich die byzantinischen Mosaikbilder als kostbare Kleinodien großer Beliebtheit. Die meisten von ihnen gelangten wohl als Geschenke byzantinischer Gesandtschaften an westliche Fürstenhöfe und hochgestellte Persönlichkeiten, bzw. in abendländische Kirchen und Klöster. Doch nur in den seltensten Fällen läßt sich ihr Weg an Hand der wenigen uns noch zugänglichen Quellen bis zum Ursprungsort zurückverfolgen. So kamen z. B. die beiden *Florentiner Festbildtafeln* (Abb. 36) im Jahre 1394 als Stiftung der Venezianerin Niccolotta da Grioni, der Witwe eines hohen byzantinischen Staatsbeamten im Dienste des Kaisers Johannes Kantakuzenos (1347–1354), in den Kirchenschatz von San Giovanni zu Florenz und später dann in die Dom-Opera.<sup>234)</sup>

Die Mosaikone der *bl. Anna mit der kleinen Maria*<sup>235)</sup> (Abb. 31) ging – wie der slavischen Inschrift auf der Tafelrückseite zu entnehmen ist – als Votivgabe der Zarin Anastasia, einer der Gemahlinnen Iwans des Schreck-



Abb. 29  
Johannes Evangelist  
Athos, Lavra-Kloster

lichen (1530–1584), in das Athoskloster Vatopedi ein, wo sie im Katholikon bis auf den heutigen Tag verblieb.

Andere Zuschreibungen, wie z. B. die der *Johannes-Evangelist-Tafel* (Abb. 29) im Kirchenschatz des Lavra-Klosters auf dem Athos<sup>236)</sup> an den byzantinischen Kaiser Johannes I. Tzimiskes (969–976), erweisen sich dagegen als nicht länger haltbar. Eine solch frühe Entstehungszeit, wie von der frommen Tradition überliefert, ist mit Sicherheit auszuschließen, ja selbst die von Kondakov u. a. angenommene Entstehung im 12./13. Jahrhundert ist noch erheblich zu früh angesetzt. Diese Frühdatierungen sind mit der Stilanalyse, welche auf eine Entstehung in der Paläologenzeit, und zwar um die Wende bzw. zu Beginn des 14. Jahrhunderts schließen läßt, nicht in Einklang zu bringen. In der stilistischen Ausführung und der Tendenz zur emphatischen Gestaltung, die sich vor allem in der Überbetonung der Schädelkalotte mit der extrem hohen »Denkerstirn« und ferner der plastischen Modellierung der Fleischpartien hervorstechend ausdrückt, unterscheidet sich die Johannesikone jedoch von den übrigen paläologenzeitlichen Miniaturmosaiken.

Das 17,4 x 12,2 cm große, in winzigen Tesserae gesetzte Mosaikbild zeigt den durch die Beischrift Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ gekennzeichneten Evangelisten in Halbfigur in »Denkerpose«. In der erhobenen Rechten hält er die Schreibfeder; mit seiner Linken umfaßt er das aufgeschlagene Evangelienbuch, in dem die ersten Verse seines Evangeliums (»Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott«) zu lesen sind. Der kompakte Körper ist in einer leichten Drehung nach links gewandt, der Kopf ein wenig zwischen die breiten Schultern gezogen. Das Gesicht ist in Dreiviertelansicht gegeben, was – nach Demus – gerade für die reifen, späten Arbeiten charakteristisch sein soll. Die Darstellung des Evangelisten Johannes als hochbetagter Greis mit ergrautem Bart und Haupthaar folgt der Tradition, die – auf ein angebliches Porträt als Greis zurückgehend – in der byzantinischen Kunst jenen fest fixierten Typus mit langem Vollbart und kahler, hoher Stirn prägte. Dieser Greisentypus nimmt Bezug auf das hohe Lebensalter des jüngsten Apostels Christi, der angeblich erst mit 120 Jahren auf Patmos verstarb.

Die Sicherheit in der Zeichnung, die Virtuosität und Dynamik der Linienführung und die gekonnte technische Ausführung lassen kaum Zweifel aufkommen, daß hier das Werk eines hauptstädtischen Mosaizisten vorliegt, der nicht nur zu kopieren wußte, sondern auch über eine eigene Handschrift sowie profunde Kenntnisse in der Erzielung von Effekten verfügte (vgl. wie die Weißhöhungen in Bart- und Haupthaar gesetzt sind, ferner die Angabe der Stirnfalten, sowie die Modellierung des Gesichtes mit den plastisch herausgearbeiteten Backen und der ausgeprägten, fleischigen Hakennase).

Die Johannesikone zeigt, daß der »emphatische Stil« der meist als charakteristisch für die provinzielle Kunst angesehen wird, auch in Werken der Metropole vertreten war; im Kreise der Miniaturmosaike bildet diese, im Stil wahrscheinlich der Monumentalmosaikkunst nachempfundene Komposition aber die Ausnahme und blieb offenbar auch ohne direkte Nachwirkung.<sup>237)</sup>

Am ehesten läßt sich das Mosaikbild des Johannes Evangelist noch mit dem des Johannes Chrysostomos in der Washingtoner Dumbarton Oaks Collection<sup>238)</sup> (Abb. 65) vergleichen, welches ebenfalls in der Paläologenzeit gearbeitet wurde. Zwar sind in der überspitzten Betonung der Schädelpartie, der Gesichtszeichnung und der Linienführung der in sich geschlossenen, blockhaften Komposition gemeinsame Anklänge bis hin zu den manieristischen Tendenzen zu konstatieren, doch ist auch der gravierende Unterschied nicht zu übersehen, wie er vor allem in der von Nimbus bis Gewand alles beherrschenden dekorativ-ornamentalen Note der Chrysostomos-Ikone begründet liegt.

Ein Vergleich mit anderen, im frühen 14. Jahrhundert gearbeiteten Mosaikikonen führt wegen der stilistischen Differenzen zu einem negativen Ergebnis. Obwohl chronologisch nahestehend, sind diese Werke der Blütezeit byzantinischer Miniaturmosaikkunst in einem anderen Grundton gehalten, von dem sich die Darstellung des Evangelisten abhebt, stimmt sie doch mit jenen nicht einmal in der ansonsten nuancenreicherem Farb- und Musterpalette, sowie der Goldstrukturierung, wie sie ja für die meisten Mosaiktafeln jener Zeit charakteristisch ist, überein.

Ein breiter, 28 x 22,5 cm großer Silberrahmen mit Filigranekor umgibt die kleinformatige Johannesikone. Wie die Athosikone waren zahlreiche Miniaturmosaike von Anfang an mit Rahmen gearbeitet; in vielen Fällen haben sich diese Originalrahmen erhalten (siehe die Ausführungen S. 104 f.).

Die kleinen tragbaren Tafeln – im Gegensatz zu den großformatigen Mosaikbildern wirklich transportabel – wurden z. T. in hölzernen Kassetten aufbewahrt, bzw. so auch verschickt und mit auf Reisen genommen. Erhalten blieb ein solches reich verziertes Holzkästchen von 29,5 x 19,5 cm Größe, welches die Demetriusikone von Sasso-ferrato (Abb. 66) beinhaltete.<sup>239)</sup>

## 2. Werkstätten – Monopolstellung Konstantinopels

In der heutigen Forschung wird allgemein die Ansicht vertreten, daß eine Luxusindustrie wie die der Miniaturmosaikproduktion sich nur im höfischen Ambiente entwickeln konnte, was durchaus plausibel erscheint, da der Kaiserhof traditionsgemäß als Hauptabnehmer von Luxusartikeln jedweder Art fungierte, allerdings durch nichts belegbar ist; keine literarischen Berichte, keine Inschriften – wie etwa auf den Seidenstoffen anzutreffen – legen Zeugnis ab, geschweige denn, daß sich gar Werkstattverzeichnisse oder ähnliches erhalten hätten; ja nicht einmal die Anwesenheit von Mosaizisten ist gesichert. Dabei müssen zumindest zur Blütezeit der Miniaturmosaikkunst mehrere Werkstätten in Konstantinopel tätig gewesen sein, wie sich an den uns noch erhaltenen Zeugnissen ablesen läßt.

Obwohl mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit feststehen dürfte, daß Konstantinopel das Monopol für die Herstellung von Mosaikminiaturen besaß, wurden bisher immer wieder Versuche unternommen, einzelne Mosaikikonen, wie z. B. die Athener Gottesmutter »Epi-skepsis« (Abb. 30), die Nikolausikone von Stavronikita (Abb. 6), die Ohrider Christusikone (Abb. 61) oder den hl. Demetrius von Sasso-ferrato (Abb. 66) provinziellen Werkstätten, bzw. venezianisch-byzantinischen Meistern zuzuschreiben.

Das großformatige Mosaikbild der *Gottesmutter* »Episkepsis«<sup>240)</sup> stammt aus Triglia in Bithynien; im Jahre 1922 haben es aus ihrer kleinasiatischen Heimat vertriebene Griechen nach Athen mitgebracht, wo es im Byzantinischen Museum in die Sammlung der Flüchtlinge aus Kleinasien (Nr. 145) Eingang fand.

Die Darstellung der im Typus der Glykophilousa<sup>241)</sup> gegebenen Gottesmutter leitet sich gewiß von einem erstrangigen Vorbild ab, das jedoch ein wenig unbeholfen und nicht bis in alle Details mit Erfolg kopiert wurde. Handwerklich recht ordentlich gemacht, ist die künstlerische Ausführung nicht ganz so formvollendet, doch werden Schwächen in der Zeichnung durch das Goldliniennetz im wahrsten Sinne des Wortes glänzend überspielt.

In der reichen Farbpalette dominieren die Goldeffekte. Die hellen, weiß-rosafarbenen Fleischpartien sind rot konturiert; die Schattenpartien durch grüne Mosaiksteinchen angegeben. Die goldenen Nimbens sind vom ebenfalls goldenen Bildgrund durch rote Kreislinien getrennt. Goldstege geben die Binnenzeichnung der Gewänder an, die in reicher Faltengebung die Gestalten locker umspielen, setzen glänzende Lichter auf das dunkelblaue Maphorion Mariens, den grünen, mit roten Streifen abgesetzten Chiton und das faltenreiche, olivgrüne Himation Christi.

Maria hält das Kind, das sich zärtlich an die Mutter schmiegt, auf dem rechten Arm; mit ihrer Linken verweist sie auf den Erlöser. Das Kind hat die Arme um den Hals seiner Mutter geschlungen; diese neigt das Haupt nach links und schmiegt ihre Wange an die des Knaben. Die Haltung Christi und die zärtliche Zuwendung der Theotokos weist enge Parallelen zu der berühmten Vladimirskaia<sup>242)</sup> auf. Im Unterschied zu letzterer sind die Waden des Kindes hier aber nicht vom Gewand bedeckt. Diese Detailabweichung ist vor allem später bei den italienischen Tafelbildern häufiger anzutreffen. Dieser Umstand, sowie die Tendenz zur naturalistisch anmutenden Mutter-Kind-Beziehung, die ja gerade für die italienischen Madonnenbilder so charakteristisch ist, konnte dazu verleiten, westliche Einflußnahme zu konstatieren. Doch handelt es sich bei der Gottesmutter »Episkepsis« um eine rein byzantinische Schöpfung paläologenzeitlicher Prägung.

Chatzidakis, der eine »gewisse Derbheit« in der Modellierung konstatiert und dem Meister »Mangel an Feingefühl« bescheinigt, kommt zu dem Schluß, daß hier eher ein Handwerker denn ein Künstler am Werke war.<sup>243)</sup> Dies könnte eventuell aber auch als ein Indiz dafür zu werten sein, daß die hauptstädtische Werkstatt nach dem Ende der Lateinerherrschaft erst ganz allmählich und langsam dem Höhepunkt ihrer künstlerischen

Entwicklung zustrebte, den sie dann erst zur Blütezeit der »Paläologenrenaissance« in Arbeiten wie dem Florentiner Diptychon (Abb. 36), der Londoner Verkündigungstafel (Abb. 35) und dem Pariser Mosaiktondo des hl. Georg im Drachenkampf (Abb. 34) erreichte.

Die paläologenzeitliche *Nikolausikone* (Abb. 6), die im Katholikon des Athosklosters Stavronikita aufbewahrt wird, bringt Chatzidakis<sup>244)</sup> wegen ihrer technischen und stilistischen Ausführung sowie aus »Qualitätsgründen« mit mosaizierten Gestalten der Apostelkirche in Thessaloniki<sup>245)</sup> in Verbindung, die im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden. Ein Vergleich käme da vor allem mit dem Propheten Jonas in Frage, aber auch die Köpfe anderer Heiligenfiguren<sup>246)</sup> weisen in ihrer dunklen Konturierung, der Rahmung und Binnenzeichnung von Haupt- und Barthaar, dem Schnitt der Augen und der Angabe der Schattenflächen etc. mit dem Nikolaus vom Athos Ähnlichkeiten auf.

Die Darstellung des hl. Nikolaus entspricht dem traditionellen byzantinischen Kanon (siehe die Ausführungen zur Nikolausikonographie). Durch die leichte Drehung des Kopfes wird die strenge Frontalität ein wenig aufgehoben, was – zusammen mit der nahezu »impressionistisch« anmutenden Modellierungstechnik – der Darstellung etwas von ihrer Schwere und hieratischen Strenge nimmt und sie somit von den früheren Nikolausbildern unterscheidet; zugleich rückt sie dieser »impressionistische Stil« in die Nähe der Athener Glykophilousa (Abb. 30), die vermutlich aber ein wenig früher entstand und gewisse verwandte Züge aufweist, so in der ähnlichen Gestaltung der Augenpartie, besonders der Ausbildung der schweren Tränensäcke, und der den Schädelkonturen folgenden Schattenbildung; vergleichbar ist auch die Faltengebung des Bischofsmantels und des reich gefalteten Himations Christi. Dagegen haben die bauschigen Gewandfalten der bewegten Gestalten der Mosaiken der Apostelkirche in Thessaloniki mit der feinen Fältelung des bischöflichen Ornats bis auf die V-förmigen Faltenansätze nur wenig gemein.

So läßt sich denn feststellen, daß sich für die Nikolausikone aus einer gewissen »zeitstil«-bedingten, ohnehin nur partiellen Ähnlichkeit mit einigen Figuren der Wandmosaike in der Apostelkirche in Thessaloniki nicht notwendigerweise eine Entstehung in Thessaloniki – wie von Chatzidakis angenommen – ableitet, zeigen doch die noch eingehender zu betrachtenden Beispiele eindeutig konstantinopolitanischer Provenienz, daß dieselben stilistischen Tendenzen und die »impressionistische Manier« auch den hauptstädtischen Mosaikwerkstätten keineswegs fremd waren.

Im Jahre 1960 wurden bei Aufräumungsarbeiten im südlichen Annexbau der Ohrider Peribleptoskirche (heute



Abb. 30  
Gottesmutter »Episkepsis«  
Athen, Byzantinisches Museum

Sv. Kliment) zwei kleine Miniaturmosaik gefunden; das eine ist so stark zerstört, daß das Darstellungssujet nicht mehr zu identifizieren ist, das andere zeigt die fragmentarische Darstellung eines *thronenden Christus*<sup>247)</sup> (Abb. 61). Wie die beiden Mosaikikonen – zweifelsohne hauptstädtischer Provenienz – ihren Weg nach Ohrid fanden, läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Am wahrscheinlichsten ist, daß sie als Geschenke dorthin kamen, so wie zahlreiche andere Ikonen, die noch heute in der Peribleptoskirche aufbewahrt werden.

Äußerst fraglich ist dagegen die Hypothese Balabanovs<sup>248)</sup>, derzu folge die Mosaikikonen vielleicht aus der lokalen Werkstatt von Michael und Eutychios hervorgingen, zweier bedeutender Künstler, die zwischen 1295 und 1317 mit der Ausmalung zahlreicher Kirchen in Serbien und Makedonien, u. a. auch der Ohrids Peribleptoskirche beschäftigt waren.

Balabanov glaubte ein vergleichbares Element aufzuspüren, was – seiner Meinung nach – ein anderes, völlig neues Licht auf die Problematik der Provenienz jener Miniaturmosaik werfen könnte; ähnelt doch das Bordü-

renmuster der Christusikone einem Bodenmosaikfragment, das – lange Zeit verdeckt unter dem Stuhl des Erzbischofs und so geschützt – kürzlich neben dem Südpfeiler in der Peribleptoskirche aufgedeckt wurde. Das Mosaik ist in verhältnismäßig kleinen Steinchen gesetzt und zeigt eine breite Bordüre mit geometrischem Ornament, gerahmt von einem Zickzackband, welches – nach Balabanov – dem des Miniaturmosaiks ganz ähnlich sein soll.<sup>249)</sup> Abgesehen davon, daß sich in der Ausführung der Details sehr wohl Unterschiede finden, ist dieses Muster ganz allgemein in jener Zeit so geläufig, daß sich daraus keine Schlüsse von dieser Tragweite ableiten ließen. Die Erfahrungen, die bei der Restaurierung gesammelt wurden, zeigten, daß der Mosaikfußboden, der einstmals wohl die gesamte Fläche des Naos bedeckte, in derselben Zeit wie die Ausmalung der Kirche entstand. Aus jener vagen Ähnlichkeit und der Tatsache, daß uns Michael und Eutychios als Künstler der Ausstattung bekannt sind, zu folgern, die Christusikone sei in Ohrid und zwar im Atelier dieser beiden Maler gearbeitet worden, geht wohl zu weit. Die These Balabanovs erweist sich letztlich als unhaltbar.

In gewisser Hinsicht ergibt sich auch schon durch die Themenwahl so mancher Mosaikikone ein Hinweis auf die Konstantinopler Provenienz, bzw. die kaiserlichen Auftraggeber, gelangten doch vorwiegend solche Kriegerheilige zur Darstellung, die als Schutzpatrone des Kaiserhofes fungierten, oder sich in höheren Militärkreisen großer Verehrung erfreuten. Zu diesen zählte – neben Theodor Tiro, Theodor Stratelates und Georg – auch Demetrios, dem als Schutzpatron von Thessaloniki besondere Bedeutung zukam. Ob jedoch das kleinformative, paläologenzeitliche Miniaturmosaik des *hl. Demetrios* (Abb. 66), das heute im Museo Civico zu Sassoferato aufbewahrt wird<sup>250)</sup>, in Thessaloniki für ein Mitglied der Paläologendynastie gearbeitet wurde – wie Vasiliev vermutet<sup>251)</sup> – ist fraglich. Abgesehen davon, daß sich eine Miniaturwerkstatt in Thessaloniki nicht nachweisen läßt, trägt die stilistische Ausführung des diminutiven, goldgelichteten Täfelchens so eindeutig die Handschrift des »Miniaturmeisters par excellence« (vgl. die Ausführungen unten), daß an seiner konstantinopolitanischen Provenienz kaum Zweifel bestehen dürften. Auf Grund der Tatsache, daß der *hl. Demetrios* der auserwählte Schutzpatron von Thessaloniki ist, kann noch lange nicht schlüssig gefolgert werden, die Demetriosikone müsse auch dort entstanden sein.

Der *hl. Demetrios* erfreute sich im ganzen byzantinischen Reich großer Beliebtheit und zählte nebst dem *hl. Georg* und den beiden *Theodoroi* zu den meist verehrten Kriegerheiligen der Ostkirche. Auch hatten sich verschiedene byzantinische Kaiser unter seine Schirmherrschaft gestellt. Doch bleibt die Frage offen, ob dieses

Miniaturmosaik tatsächlich mit Michael VIII. Paläologos, bzw. Andronikos II. (als Auftraggeber) in Verbindung gebracht werden kann.

Die Existenz von Werkstätten in Thessaloniki, der nach der Metropole bedeutendsten Stadt des byzantinischen Reiches, ist nicht belegbar. Auch konnte bislang keine sizilianische Miniaturmosaikwerkstatt nachgewiesen werden, trotz verschiedener Versuche, eine solche in Palermo zu lokalisieren. Die vermeintlich sizilianische Provenienz der Berliner Kreuzigung (Abb. 37) und des Florentiner Pantokrators (Abb. 42) dürfte wohl ebenso wenig haltbar sein wie die Zuschreibung der Gottesmutter von Chilandari (Abb. 4) an einen venezianisch-byzantinischen Mosaizisten.

Wie der Aufschrift des 19. Jahrhunderts »Di proprietá... Nicosia« auf der Rückseite der *Berliner Kreuzigungstafel*<sup>252)</sup> zu entnehmen ist, stammt sie wohl von dort. Der Umstand, daß die Mosaikikone aus Sizilien kommt, veranlaßte einige Forscher, sie auch als dort entstanden zu betrachten, was aber recht unwahrscheinlich ist, verweist doch die feine stilistische Ausführung ganz eindeutig auf hauptstädtische Provenienz.

Die schlichte Dreifigurenkomposition: Christus am Kreuz, flankiert von Maria und Johannes, entspricht dem traditionellen byzantinischen Kanon; doch zeichnet sich diese Kreuzigungsszene durch »lebensnah-realistische« bildnerische Gestaltung aus, wenngleich auch die körperliche Qual des Leidens Christi und die tiefe, innere Betroffenheit der schmerzversunken um ihn Trauern den nur versinnbildlicht-verhalten angedeutet wird. Diese »realistischen« Tendenzen, sowie die gesteigerte Dramatik und Expressivität weisen das subtile Miniaturmosaik als Werk im Geiste der frühen »Paläologenrenaissance« aus, was auch den Autoren, die für die sizilianische Provenienz dieser Mosaikikone plädierten, nicht verborgen bleiben konnte.

So wird denn in diesem Zusammenhang auch stets betont: »Obwohl aus Sizilien stammend, gibt diese Ikone doch ganz die Wesensart byzantinischer Malerei wieder.«<sup>253)</sup> Ferner meint Wessel: »Die außerordentlich feine Arbeit der Ikone ist ein Beweis für das Vorherrschen byzantinischer Traditionen im mittelalterlichen Italien. Stil und Bildgestaltung folgen der Art byzantinischer Kreuzigungsbilder.«<sup>254)</sup> Ein Jahrzehnt nach dieser Aussage ist dann aber auch Wessel davon überzeugt, daß diese Kreuzigungstafel »wohl eine Konstantinopler Arbeit des ausgehenden 13. Jahrhunderts, also aus der Frühzeit der spätbyzantinischen, paläologischen Periode ist.«<sup>255)</sup>

Wie das Florentiner Diptychon<sup>256)</sup> kam vermutlich auch das dortige *Pantokratorbild*<sup>257)</sup> auf direktem Wege von

Konstantinopel nach Florenz und zwar am ehesten wohl anlässlich des Konzils von 1436. Ehe die Mosaikikone im Jahre 1865 in den Palazzo del Bargello eingebracht wurde, befand sie sich in der Sammlung der Medici, die einst-mals im Besitz einer ganzen Reihe von Mosaikminiaturen war; es ist allerdings nicht ganz sicher, ob die Ikone mit jenem im Inventar der Sammlung des Lorenzo dei Medici, gen. Il Magnifico (1469–1492), angeführten Mosaikbild identisch ist.<sup>258)</sup> Ein Eintrag vom 16. Juni 1605 in dem Bestandsverzeichnis der Florentiner Sammlung bezieht sich jedoch mit Sicherheit auf das mosaizierte Pantokratorbild.<sup>259)</sup>

Ebenso kontrovers wie die Datierungsvorschläge in der Forschung sind die Angaben zur Provenienz. Nach Demus, der die Pantokratorikone der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zuordnet, findet sich ihre nächste Parallele in dem um 1148 mosaizierten Pantokrator in der Ab-sis von Cefalù.<sup>260)</sup> Auch Talbot Rice verweist auf die Ähnlichkeit mit Wandmosaiken in Sizilien, ohne diese allerdings näher zu spezifizieren.<sup>261)</sup> Dagegen belegt er ausführlicher die vermeintliche Verwandtschaft mit dem Pantokrator in der Kuppel der Klosterkirche Daphni<sup>262)</sup>, womit die Florentiner Mosaikikone »denselben überirdischen Glanz und die jenseitige Schönheit gemeinsam«<sup>263)</sup> habe. Bettini, der den Florentiner Pantokrator lieber einem venezianisch-byzantinischen Meister des 13. Jahrhunderts zuschreiben wollte, glaubte eine Beeinflussung durch romanische Denkmäler des Abendlandes zu bemerken.<sup>264)</sup> Allenfalls vergleichbare Grundstimmungen sollten jedoch nicht dazu verleiten, gleich an direkte Einflüsse zu denken.

Der strenge, hieratische Pantokratortypus und die stilistische Ausführung der 54 x 41 cm großen, in winzigen Tesserae gearbeiteten Mosaikikone stehen so eindeutig in der byzantinischen Tradition, daß an der hauptstädtischen Provenienz kaum Zweifel bestehen dürften. Die bildnerische Gestaltung der in technischer Perfektion ausgeführten Mosaiktafel zeichnet sich durch betont strengen Stil in ästhetischer Verfeinerung aus und zeigt das ganze Raffinement, dessen sich die höfische Kunst der Komnenenzeit zu bedienen wußte.

Die Herkunft der *Hodegetria von Chilandari* (Abb. 4), die in der Erzengelkapelle des Athosklosters Chilandari aufbewahrt wird, ist umstritten; ob sie auf dem Berge Athos gearbeitet wurde oder einer Werkstatt des Westens zuzuschreiben ist – wie verschiedentlich in der Forschung postuliert<sup>265)</sup> – erscheint äußerst fraglich.

Radojčić hält die Theotokosikone für stilistisch vergleichbar mit venezianischen Arbeiten und sieht in ihr auf Grund der nahen Verwandtschaft das Werk eines venezianisch-byzantinischen Künstlers. »Von den serbi-

schen Ikonen aus dem späten 12. Jahrhundert . . . blieb eine einzige erhalten: eine kleine Mosaikrone der Gottesmutter Hodegetria im Hilandarkloster, allem Ansehen nach die Arbeit eines venezianisch-byzantinischen Meisters.<sup>266)</sup>

Des öfteren wird in der Forschung auf die für hauptstädtische Kunstwerke jener Zeit ungewöhnlich anmutende Farbigkeit, insbesondere in der Gesichtsmodellierung, hingewiesen, was – nach Wulff/Alpatoff – dem Einfluß »der orientalisierenden serbischen Buchmalerei auf den im Kloster lebenden griechischen Mosaizisten«<sup>267)</sup> zuzuschreiben sei.

Bei der Theotokos von Chilandari, die oft und gerne zu den frühesten serbischen Ikonen gezählt wird, handelt es sich aber keineswegs um eine einheimische Arbeit. Djurić<sup>268)</sup> sucht nachzuweisen, daß die Hodegetria als »Patronatsikone« für das Kloster Chilandari um 1198 auf Bestellung des hl. Sava und des Stefan Nemanja, des Stifters des im ausgehenden 12. Jahrhundert wiedererrichteten Athosklosters, in Konstantinopel oder Thessaloniki entstanden ist. Das Kloster Chilandari, das der Hodegetria geweiht ist, besitzt somit – nebst der Konstantinopler Panagia Pammakaristos (Abb. 44) – eine der ältesten uns erhaltenen Hodegetria-Ikonen. Wir können Djurić insfern zustimmen, daß sie eventuell im Auftrag eines serbischen Herrschers gearbeitet wurde; wahrscheinlicher als ihre vermeintliche Entstehung in Thessaloniki ist, daß sie einer der hauptstädtischen Werkstätten entstammt, die, wie die um 1200 in Konstantinopel gearbeitete Theotokosikone auf dem Sinai (Abb. 50) zeigt, sich durchaus auch zur betonten Farbigkeit zu bekennen wußten.

Wie schon Demus betont, war die »Mosaikminiatur aller Wahrscheinlichkeit nach auf Konstantinopel beschränkt und mag ihre Entstehung der wechselseitigen Durchdringung des byzantinischen und des italienischen Kunstkreises während und unmittelbar nach der Lateinerherrschaft verdankt haben.<sup>269)</sup>

Die geographische Beschränkung war nicht zuletzt wohl auch Folge eines Umstandes, der ganz allgemein für jene Luxuskünste gilt, insbesondere aber für die Miniaturmosaike, fehlt doch dieser Kunstform der »Allgemeincharakter«, d. h. die Mosaikikonen wurden für einen bestimmten Personenkreis, nämlich die höfische Oberschicht, geschaffen; diese aber war in der Metropole, dem politischen und kulturellen Zentrum des byzantinischen Reiches, konzentriert. Dort saßen die Auftraggeber, dort arbeiteten auch die Künstler. Von dort aus »exportierte« man die Mosaikikonen bis in die westliche Welt. Die Werkstätten von Konstantinopel wirkten vorbildlich für die Kunst im ganzen byzantinischen Reich. Die politische, religiöse und kulturell-geistige Führungsrolle Kon-

stantinopels sicherte die Vormachtstellung und Bedeutung auch auf dem Gebiet der Kunst ab.

Der Umstand, daß Konstantinopel hier das Monopol hielt, ist auch ein wichtiger Faktor für die Einheit, nicht die Einförmigkeit dieser Kunstgattung. Ein Zentrum wie Konstantinopel garantierte Wahrung der klassischen Traditionen; daneben aber erfuhr es auch ständig neue Bereicherung, zeigte sich offen für neue Kunststile und Anregungen, die sich in Varianten der ikonographischen Programme manifestierten. Das alles fand auch in der Miniaturmosaikkunst seinen sichtbaren Niederschlag. Diese Produkte der Hofkunst waren wie kaum etwas anderes dazu geeignet, einen Inbegriff des beeindruckend hohen Niveaus byzantinischen Kunstschaffens zu vermitteln; sie waren Spiegel einer verfeinerten höfischen Kultur und somit besonders für Repräsentationszwecke prädestiniert.

Zur Blütezeit der Miniaturmosaikkunst unter der Paläologen-herrschaft waren in Konstantinopel wohl mehrere Werkstätten nebeneinander tätig; zwei davon sind noch heute in ihren Werken zu fassen. Während die eine einen mehr »akademischen Malstil« bevorzugte, war die andere – von Demus<sup>270)</sup> zutreffend als Atelier des »Miniaturmäisters par excellence« charakterisiert – offensichtlich auf die



Abb. 31  
Hl. Anna mit Maria  
Athos, Kloster Vatopedi



Abb. 32

Christus

Athos, Kloster Esphigmenou

Produktion diminutiver, goldgelichteter Täfelchen spezialisiert. Zu den eindrucksvollsten Arbeiten dieser Werkstatt zählt die Ikone der hl. Anna im Athoskloster Vatopedi (Abb. 31), außerdem die Christusikone von Galatina (Abb. 33) und die von Esphigmenou (Abb. 32), sowie eine Reihe anderer Mosaiktäfelchen, die sich durch ihre minutiösen Maße und vor allem durch den reichen Gebrauch von Goldhöhungen auszeichnen.

Das 15 x 7 cm große Miniaturmosaik im Katholikon des Athosklosters Esphigmenou<sup>271)</sup> zeigt *Christus* in ganzer Gestalt; er steht in leichter Ponderation, das linke Bein ein wenig vorgesetzt, auf einer mit goldenen Diagonalstreifen verzierten, rechteckigen Standfläche. Dem obliquatorischen Schema entsprechend hält Christus in seiner Linken den geschlossenen Evangelienkodek, dessen Buchdeckel edelsteinverziert ist. Die Rechte ist im Segensgestus in Brusthöhe erhoben und vom Körper abgewinkelt.

In seiner Haltung ist er mit dem ebenfalls stehend und ganzfigurig gegebenen *Christus von Galatina*<sup>272)</sup> nahezu identisch. Die Verwandtschaft erstreckt sich weiterhin auf die in gleicher Weise verzierten Kreuznimben, die Gestaltung der medaillongerahmten Namensbeischrift

IC XC und die Angabe des Bildgrundes; statt des einförmigen Goldgrundes, wie er üblicherweise zur Hintergrundmarkierung diente, wählte man hier eine Kombination von blau-rot-weißer, schachbrettartig gemusterter Sockelzone, die etwa bis in Kniehöhe hinaufgeführt wird, und goldener Grundfläche in der mittleren und oberen Zone, von welcher sich die Gestalt Christi dunkel abhebt; in der goldenen Binnenzeichnung des blauen Mantels und des roten Untergewandes wiederholen sich die Lichtreflexe des Goldgrundes.

Abweichungen in der ansonsten fast vollkommen identischen Darstellung finden sich nur in der Gewandbehandlung. Anstelle des sanften Schwunges, mit der sich der Mantelbausch des Galatiner Pantokrators in weitem Schwung von der rechten Hüfte Christi zu dessen linkem vorgestreckten Fuß herabfällt, findet sich bei der Athosikone ein senkrecht verlaufendes Faltenbündel, das in einem gezackten Saum mündet; auch das Faltenriesel des vom linken, angewinkelten Arm herabfallenden Stoffes wirkt bei letzterer »härter« und »brüchiger« und läuft in einem spitzen Zipfel aus.



Abb. 33

Christus

Galatina, Municipio

Virtuose Linienführung und ästhetisch verfeinertes Rafinement zeichnen die Darstellung aus, welche die für die Kunst der Paläologenzeit charakteristischen Stilmerkmale aufweist. Die Zeitspanne der Datierungsvorschläge in der Literatur umfaßt mehr als drei Jahrhunderte, doch sind die Frühdatierungen von Dalton und Diehl<sup>273)</sup> leicht zu widerlegen. Die Art der Gewandbehandlung, Nimbusschmuckformen, reiche Chrysographie, Farbgebung und Grundmuster, all dies läßt sich als Beleg für die Entstehung zur Zeit der sog. »Paläologenrenaissance« heranziehen.

Bei der wahrscheinlich zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandenen Athosikone handelt es sich – ebenso wie bei dem 14,4 x 6,7 cm großen Christusbild von Galatina – um eine Weiterentwicklung eines früheren Bildvorwurfs, der in dieser Form einer Reihe von Kunstwerken zu grunde liegt.<sup>274)</sup> Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Christusikonen, die gewiß auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, ist so groß, daß mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit eine Entstehung in demselben höfischen Atelier in zeitlich relativ enger Nähe anzunehmen ist. Beide Mosaiktafelchen stimmen nicht nur in den Maßen, der feinen technischen Ausführung und dem Kolorit, sondern auch ikonographisch und stilistisch bis in kleinste Details überein; sie zeigen dieselbe Handschrift des »Miniaturmäisters par excellence«. Daselbe gilt auch für das allerdings nur noch ganz fragmentarisch erhaltene, 18 x 11 cm große Miniaturmosaik des stehenden Christus im Lavra-Kloster auf dem Athos.<sup>275)</sup> Bei letzterem handelt es sich um eine spiegelbildliche Umsetzung des gleichen Bildkonzeptes, welches in nählicher Form und Detailgestaltung auch den Christusikonen von Galatina und Esphigmenou zugrunde liegt.

Dieselben Argumente, die für die zeitliche und stilistische Einordnung der oben angeführten Christusikonen geltend gemacht werden können, kommen auch für die bislang um mehrere Jahrhunderte schwankende Datierung des subtilen, 15 x 9 cm großen Miniaturmosaiks der hl. Anna mit der kleinen Maria auf dem Arm<sup>276)</sup> im Katholikon des Athosklosters Vatopedi in Betracht. Die Verwandtschaft zwischen dieser Mosaikikone und der Christusikone im Athoskloster Esphigmenou ist eng; ob allerdings so eng, wie Diehl vermutet, der beide für ursprünglich ein und demselben Ensemble zugehörig hält, ist jedoch fraglich. Nach Diehls und Kondakovs<sup>277)</sup> Überlegungen bildete die Tafel der hl. Anna einst den Flügel eines Triptychons, dessen Mittelstück in dem Christusbild von Esphigmenou erhalten blieb.<sup>278)</sup> Rein theoretisch ist eine solche Kombination der Mosaiktafeln, deren Maße in etwa übereinstimmen, nicht völlig auszuschließen, wenn sich auch kein Beleg für diese Hypothese, die ohne nähere Ausführung oder Begründung aufgestellt wurde, aufzeigen läßt.

Die Ränder der Christusikone sind nur unvollständig erhalten, so daß sich nicht mehr feststellen läßt, ob sie eventuell einst mit Scharnieren versehen waren. (Der 22 x 16 cm große Rahmen wurde erst in späterer Zeit um das Miniaturmosaik gelegt.) Die Übereinstimmung in der kompositorischen und stilistischen Gestaltung ist in der Tat bemerkenswert, dürfte sich aber keineswegs nur durch den vermuteten Ensemblecharakter begründen lassen, sondern vielmehr wohl darauf zurückzuführen sein, daß beide Mosaikikonen wahrscheinlich in derselben höfischen Werkstatt, nämlich dem Atelier des »Miniaturmäisters par excellence« entstanden.

Als der »Klassizismus« der ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts langsam zurücktrat und sich von den antikisierenden Elementen nur mehr effektvolle Details bewahrten, trat eine Werkstatt auf den Plan, deren Arbeiten gelöster und malerischer wirken und die gerade in der Formulierung szenischer Darstellungen zur wahren Meisterschaft gelangte. Zu den »Spitzenexemplaren« sind insbesondere die Londoner Verkündigungstafel (Abb. 35) und das Mosaiktondo im Louvre (Abb. 34), das den *Drachenkampf des hl. Georg* zum Thema hat,<sup>279)</sup> zu rechnen. Letzteres zeigt den jugendlichen Kriegerheiligen hoch zu Roß; in seiner erhobenen Rechten hält er eine Lanze, die er dem geflügelten Ungeheuer, welches sich zu seinen Füßen windet, in den Rachen stößt.

In der Bewegung des sich aufbäumenden Pferdes und der Gegenbewegung des im Todeskampf zuckenden Drachen wird die ausgeprägte Bilddramatik offenbar. Der weit aufgeblähte, rote Mantel unterstreicht wirkungsvoll die Dynamik der ungestümen Bewegung Georgs, der auf das Ungeheuer zureitet.

Der dunkel konturierte Schimmel erinnert im Typus an die Pferde der Magier vor Herodes in der Chora Kirche.<sup>280)</sup> Georg ist jugendlich, bartlos und mit kurzem, dunklen Haupthaar dargestellt. Der Kämpfer gegen die bösen Mächte, wie sie hier in Gestalt des geflügelten Höllendrachen zu seinen Füßen versinnbildlicht sind, tritt als Krieger in Rüstung mit Schuppenpanzer und Chlamys auf.

Szenische Einzeldarstellungen wie diese, mit dem so populären Motiv des Drachenkampfes, erfreuten sich besonders seit der Zeit der Kreuzzüge großer Beliebtheit.

Der Drachenkampf zu Pferde war ein vor allem vom Adel bevorzugtes Thema.

Die Art, wie das Pferd sich aufbäumt und wie der wirbelnde Mantelbausch gestaltet ist, die zerklüftete Landschaftsangabe mit hellen Lichtreflexen auf den bizarr geformten Felsen im Hintergrund, Dynamik, Dramatik, dekorative Bildformulierung und minutiose Linienfüh-

rung, all dies zeigt, daß dieses qualitätvolle Miniaturmosaik vom Geiste der »Paläologenrenaissance« geprägt ist.

Das 13,3 x 8,4 cm (mit Rahmen 15,5 x 10,5 cm) große, in feinster Technik gearbeitete Ziertäfelchen im Londoner Victoria and Albert Museum<sup>281)</sup> zeigt die *Verkündigung* an Maria entsprechend dem traditionellen byzantinischen Bildkanon, wie er sich noch im Mälerhandbuch vom Berge Athos in § 209 überliefert findet.<sup>282)</sup> Abweichungen finden sich lediglich in Haltung und Gestik Mariens, deren rechter Arm im rechten Winkel vor die Brust geführt ist und die Purpurwolle hält. Ihre halb abgewandte Haltung verrät, daß sie von dem plötzlichen Eintritt des Engels überrascht wurde; offensichtlich hat sie sich soeben von dem hinter ihr stehenden Thronsitz erhoben.

In dynamischer Bewegung, welche an dem bizar bewegten Faltenwurf des prunkvollen Gewandes ablesbar wird, tritt der Verkündigungsengel mit weit ausholendem Schritt von links auf Maria zu. Er hat die Rechte erhoben und trägt in seiner Linken ein doppeltes Stabkreuz, das

mit Rubinen und anderen kostbaren Edelsteinen reich verziert ist. Die langen, braunen Flügel sind goldgelichtet. Die ruhige Pose und verhaltene Gebärden sprache Mariens kontrastiert wirkungsvoll mit der dynamisch bewegten Haltung des Engels. Dieser die ganze Szene belebende Gegensatz zwischen betonter Zurückhaltung und dynamischer Bewegung ist akzentuiert herausgearbeitet, wobei die Flächensymmetrie trotz allem ausgewogen gewahrt blieb.

Von schräg oben fällt ein Lichtstrahl, der aus dem Himmel segment hervorleuchtet, auf das Haupt der Gottesmutter. Maria hat den Kopf zur Seite gewandt und blickt über ihre rechte Schulter hinweg zu dem Verkündigungsengel hin. Ihre Haltung ist ähnlich der Mariens in der Abschiedsszene mit Josef, wie sie sich im Narthex der Chora Kirche zu Istanbul findet.<sup>283)</sup> Die enge stilistische Verwandtschaft mit den in etwa zeitgleichen Monumentalmosaiiken der beiden Narthices der Chora Kirche, die Szenen aus dem Leben Christi und den Marienzyklus zum Thema haben, ist nicht zu übersehen.

Der routinierte, zugleich aber auch ein wenig »trocken«



Abb. 34  
Hl. Georg  
im Drachenkampf  
Paris, Louvre

wirkende Stil der Londoner Verkündigungstafel findet seine nächste Parallele in dem Florentiner Diptychon, das wohl aus derselben hauptstädtischen Werkstatt stammt. Reiche Architekturangaben und Dekorformen, gelöste, lyrische Stimmung und malerische Wirkung in lichtem, enorm abwechslungsreich nuanciertem Kolorit von ungewöhnlicher Brillanz zeichnen die Arbeiten dieses höfischen Ateliers aus, die am eindrucksvollsten den Stil der Paläogenzeit veranschaulichen.

Das *Florentiner Diptychon*<sup>284)</sup> (Abb. 36) hat die zwölf Hauptfeste des byzantinischen Kirchenjahres – beginnend mit der Verkündigung bis hin zur Koimesis – zum Thema. Auf jeder der 27 x 18 cm (mit Rahmen 38 x 29 cm) großen Tafeln sind in Zweierreihung sechs Festzenen nach dem traditionellen Kanon angeordnet. Die Bildfelder sind durch schmale, in alternierend rot/weißen Tesserae gesetzte Stege voneinander getrennt. Auf dem linken Flügel sind die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi, die Darbringung im Tempel, die Taufe und Verklärung Christi, sowie die Auferweckung des Lazarus dargestellt. Der rechte Flügel zeigt den Einzug Christi in Jerusalem, die Kreuzigung, Anastasis und Himmelfahrt Christi, sowie das Pfingstwunder und schließlich die Koimesis. Der diminutive Festbildzyklus entstand in enger Anlehnung an das kanonische Programm der zeitgenössischen Kirchendekorationen und zeigt die zwölf hohen Feste der Orthodoxie in chronologischer Reihenfolge.<sup>285)</sup>

Die engste Parallele in Stil, Komposition und Kolorit zeigen zweifelsohne die Mosaiken der Chora Kirche<sup>286)</sup>, die z. Z. der Wiederherstellung des Klosters unter der Schirmherrschaft des einflußreichen Hofbeamten Theodor Metochites zwischen 1305 und 1320 entstanden. Seit Ainalov<sup>287)</sup> diese nächste Parallele konstatierte, werden die diversen, analogen Szenen des ebenfalls im Geiste der »Paläogenrenaissance« entstandenen Mosaikzyklus immer wieder zum Vergleich herangezogen, so daß es nicht erforderlich ist, hier alle Ähnlichkeiten mit dem Festbildzyklus nochmals detailliert anzuführen. Was nun, die Beobachtungen und wohlfundierten Schlüsse Ainalovs angeht, so ist diesen in puncto »Darstellungsparallele« ohne Vorbehalt voll beizupflichten, nur in seinem Versuch, in einzelnen Motiven westliche Einflußnahme nachzuweisen, ist ihm nicht zu folgen.

Die Mosaiken der Chora Kirche sind ganz eindeutig vom hauptstädtischen Stil der »Paläogenrenaissance« geprägt. Auf derselben Stilstufe steht auch das Florentiner Diptychon, wenngleich auch die Darstellung insgesamt weniger kraftvoll (wobei es natürlich auch die enormen Größenunterschiede zu berücksichtigen gilt), dafür aber routinierter im Stil wirkt. Der intime Andachtscharakter, die graziöse Linienführung und malerische Wirkung, erlesene Technik und Farbauswahl zielen auf den verfei-

nerten Geschmack des Hofes ab und weisen diese subtile, in hervorragender Qualität in mikroskopisch kleinen Gold-, Lapislazuli- und Farbglastesserae gesetzte musivische Arbeit als ein *zur Blütezeit der byzantinischen Miniaturmosaikkunst entstandenes Meisterwerk* aus.

Die fast durchgängig starke, z. T. übersteigerte Bilddramatik, der routinierte Stil mit leicht manieristischen Anklängen, welcher malerisch und meisterhaft gekonnt, dabei aber ein wenig »trocken« und monoton wirkt, die gestreckte Proportionierung der schlanken, kapriziös anmutenden Gestalten mit den kleinen Köpfen und den gelängten Leibern, die mit ihren spitz zulaufenden Füßen meist in schwelender Bewegung ohne feste Standortangabe verharren, all das zeichnet das Florentiner Diptychon als reifes, vom Geist der »Paläogenrenaissance« getragenes Werk aus. Das aparte Kolorit erhöht den Reiz der Darstellung. Die Farbpalette ist vorwiegend in braun/grau-Komplexen für die Hintergrundangabe gehalten, von denen sich vor goldenem Bildgrund leuchtende Rot- und Blautöne mit weißen Lichtakzenten abheben.

Das Inkarnat ist trotz des minutiosen Formats der Darstellten äußerst sorgfältig wiedergegeben. Die in fein-



Abb. 35  
Verkündigung  
London, Victoria and Albert Museum

ster Nuancierung gesetzten Mosaiksteinchen erzielen eine malerische Wirkung, die zuweilen vergessen macht, daß es sich um eine musivische Arbeit und nicht etwa um eine gemalte Ikone handelt. Nur die sichere Beherrschung der Technik ermöglichte es dem Meister, sich immer wieder in verfeinerten Detailformen abzuwechseln. So zeigen die Nimben stets verschiedene Zierformen (vorwiegend Schachbrettmuster), die »einfach« gestalteten sind meist golden, manchmal auch blau oder rot, wie bei einigen Aposteln des Pfingstwunders; zuweilen fehlen sie auch ganz, so bei den Assistenzfiguren der Koimesis, wo nur Christus, die Gottesmutter und die Engel nim-

bieren erscheinen. Recht abwechslungsreich ist auch die Gestaltung der Namensbeischriften, die teils medaillon-gerahmt, teils in farbige Rechteckfelder einbeschrieben sind; einheitlich ist nur die Beschriftung der einzelnen Szenen, die sich jeweils am oberen Bildrand in schwarzen Majuskeln auf Goldgrund findet. Die figurenreichen Bildkompositionen erscheinen vor einem Goldgrund, der – von vereinheitlichender Wirkung – die Homogenität der Tafeln effektvoll unterstreicht.

In der *Londoner Verkündigungstafel* (Abb. 35) erkennen wir denselben Bildtypus wie in der kleinen Szene, die den



Abb. 36a  
Festbildzyklus  
Diptychon (linker Flügel)  
Florenz, Opera del Duomo

Florentiner Festbildzyklus einleitet. Auf Grund der nahezu vollkommenen Übereinstimmung, die keineswegs nur vom gleichlautenden Kompositionsschema her gegeben ist, sondern sich bis in die Detailgestaltung erstreckt, darf wohl mit Recht eine gemeinsame Bildvorlage vermutet werden. Die Nimben zeigen ganz ähnliche Schmuckformen, und auch die Namensbeischriften sind in analoger Form gegeben: die abbreivierte Gottesmutterbeischrift MP ΘΥ ist in Medaillons eingeschrieben, während sich die des Verkündigungssengels Gabriel Ο ΑΡΧΑ(ΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ (in weißer Schrift auf blauem Grund) in zwei Rechteckfeldern findet. Die Ver-

kündigungsszene ist als solche durch die einfache Beischrift Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΜΟΣ (in schwarzen Majuskeln auf Goldgrund) gekennzeichnet. Verändert ist lediglich die Haltung Mariens, deren bewegte Gebärden sprache auf den allgemein wesentlich pathetisch-bewegteren Formenkanon des Diptychons abgestimmt ist.

Dieser »pathetische« Grundton manifestiert sich am offensichtlichsten in Szenen wie der von starker Dynamik geprägten *Anastasis*; in weit ausholendem Schritt, unter seinen Füßen die Pforten der Hölle zertretend, steigt Christus in diese herab und ergreift in ungestümer



Abb. 36b  
Festbildzyklus  
Diptychon (rechter Flügel)  
Florenz, Opera del Duomo

Geste die Hand Adams, um ihn den Mächten der Finsternis zu entreißen und die Menschheit zu erlösen. Im flatternden Gewandbausch des Goldgewandes Christi wird das Ungestüme der Bewegung besonders deutlich veranschaulicht.

Auch beim Wunder der *Auferweckung des Lazarus* ist äußerst dramatisch geschildert, wie der mit Leichenbinden umwickelte Lazarus sich heftig aufsetzt, kommentiert von entsetztem Erstaunen, das sich auf den Gesichtern der dicht gedrängten Teilnehmer des Geschehens widerspiegelt.

Neben diesen dramatisch-bewegten Szenen gibt es aber auch verhaltenerne Kompositionen, wie z. B. die *Koimesis*; schmal und überlang proportioniert ruht die Gottesmutter mit erloschenen Gesichtszügen auf dem stoffumhüllten Lager, das die Schar der Trauergäste dicht gedrängt umsteht. Hinter dem Totenbett, in ausgezeichneter Position in der Bildmitte, erscheint Christus in der Mandorla, von Engeln flankiert; er hält auf seinen verhüllten Armen die Seele der Entschlafenen, die in kindlicher Gestalt und wie eine Mumie bandagiert dargestellt ist. Die Analogie zur Komposition des Marientodes im Naos der Chora Kirche über dem Hauptportal<sup>288)</sup> ist offensichtlich. Haltung und Mimik der Zeugen des Geschehens



Abb. 37  
Kreuzigung Christi  
Ost-Berlin, Staatliche Museen,  
Frühchristlich-Byzantinische Sammlung



Abb. 38  
Kreuzigung Christi  
Sinai, Katharinenkloster

drücken starke, emotionale Betroffenheit und tiefe Trauer aus und verfehlen auch in dem verhalteneren Ausdruck ohne übertriebenes Pathos ihre dramatische Wirkung nicht. Dasselbe gilt für die *Kreuzigung*, welche auf die schlichte Dreifigurenkomposition beschränkt ist, wie sie auch die gleichthematische Berliner Tafel (Abb. 37), die Athosikone und die nur fragmentarisch erhaltene sinaitische Kreuzigung (Abb. 38) zeigen.

Im Gegensatz zu den mehr narrativen, figurenreichen Kreuzigungsdarstellungen, wie sie in der Kunst der Paläologenzeit zunehmend an Beliebtheit gewannen,<sup>289)</sup> konzentriert sich die Darstellung hier gestrafft auf die drei Hauptpersonen: den Gekreuzigten in der Bildachse, flankiert von der Gottesmutter und Johannes, die beide schmerzversunken unter dem Kreuz stehen. Engel umschweben das Kreuz mit den extrem langen Querbalken, an welchem der zur Hüfte hin abgeknickte Leichnam Christi in durchgebogener Haltung hängt. Der kräftige

Körperbau, mit der starken Ausprägung der Bauchmuskulatur und der Fleischpartien, und die straffere Haltung des Gekreuzigten unterscheiden ihn von den ansonsten analogen Darstellungen der Athos- und Berliner Mosaiktafel, mit denen die Komposition im übrigen bis in viele Details übereinstimmt. Das Haupt Christi ist hier wie dort zur rechten Schulter hin tief auf die Brust gesunken; der Blick ist gebrochen.

Im Gegensatz zu früheren Interpretationen steht Christus nicht mehr als am Kreuze Verherrlichter auf dem Suppedaneum, sondern hängt mit überlängt-gestreckten Armen, tief herabgesunkenem Haupt und geschlossenen Augen als Toter dort. Die Betonung der sterblichen Menschennatur und des Leidens stehen mehr im Vordergrund, wenngleich auch die Spuren von Qual und Todeskampf noch wesentlich verhaltener veranschaulicht werden als etwa bei den beiden Akra Tapeinosis-Darstellungen (Abb. 55 u. 56).

Entsprechend der Auffassung der Zeit zeigt auch die 19 x 16 cm (mit Rahmen 33 x 29 cm) große Kreuzigungstafel im Katholikon des Athosklosters Vatopedi<sup>290</sup> realistische Ansätze und eine – wenn auch eher verhalte ne – Tendenz zur Dramatisierung und Emotionalisierung. Dies äußert sich vor allem in der expressiven Gestaltung des Gekreuzigten und den bewegten Trauergäbärdnen der Zeugen des Kreuzestodes. Johannes steht – sich ganz seinem Schmerz überlassend – mit geneigtem Haupt, die Rechte im Trauergestus an die Wange gelegt, unter dem Kreuz; ihm gegenüber die in Schmerz erstarnte Gottesmutter, die zu dem toten Sohn emporblickt. Ihre Rechte verweist auf den Erlöser. Im bewegten Faltenwurf der bauschigen Gewänder, die in eigentlichlich anorganisch wirkenden Knitter- und Schlägelbewegungen ein ausgeprägtes »Eigenleben« führen, manifestiert sich die emotionale Bewegung: die tiefe innere Erregung und see lische Erschütterung, die sich auch auf den schmerzlich bewegten Gesichtern der Trauernden spiegelt.

Vergleichbar in der Komposition und Wirkung ist die ikonographisch und stilistisch eng verwandte *Berliner Kreuzigung*<sup>291</sup> (Abb. 37), die nicht nur nahezu identischen Formenkanon zeigt, sondern auch die gleiche dramatisch-bewegte Expressivität, durch die sie sich von früheren, gleichthematischen Aussagen abhebt. Beide Werke sind eindeutig dem Stil der »Paläologenrenaissance« verpflichtet.

Kolorit und malerische Lichtführung samt scharf kontrastierender Licht-Schattenwirkung werden bei der Berliner Ikone ganz gezielt zur Steigerung der dramatischen Wirkung eingesetzt. Die Farbpalette in außerordentlich reicher Nuancierung, doch dabei im Grundton auf nur wenige Farben beschränkt, stimmt mit rotbraunen und

dunkelblauen Tönen in Kombination mit dem fahlen Silbergrund des Himmels auf die »Golgathanacht« ein. Die dunkle Hintergrundarchitektur mit Zinnenbrüstung gibt den Ort des Geschehens: vor den Toren Jerusalems. Das mit Titulusbalken und Suppedaneum versehene Kreuz mit überlängten Querbalken steht auf dem Golgathahügel, der in einer Höhlung des rötlichen Felsens den Schädel Adams birgt. Auf dem unteren Teil des Kreuzes und dem Felsplateau sieht man vereinzelt Bluttropfen, die aus den Wunden Christi herabtropfen. Die Raum bühne, auf der sich das Geschehen abspielt, ist nur wenig räumlich ausgeprägt. Die Stadtarchitektur ist nahe an den Bodenstreifen, auf dem die Personen agieren, heran gerückt.

In der gelängten Proportionierung und der Art, wie der nur mit einem Lendenschurz bedeckte, feingliedrige Körper Christi mit der Hüfte weit zur Seite hin aus schwingt, äußert sich das verfeinerte, jedoch schon leicht manieristisch wirkende Konzept. Den Endpunkt dieser Entwicklung veranschaulicht der »manierierte« Formen kanon der extrem diminutiven *Kreuzigungstafel* im Katherinenkloster auf dem Sinai<sup>292</sup> (Abb. 38).

Das nur fragmentarisch erhaltene, 9 x 5 cm große Miniaturmosaik im breiten, erhabenen Rahmen ist stark beschädigt und unvollständig: es fehlt die Gottesmutter unter dem Kreuz; die ganze linke Tafelseite ist abgebrochen. Vor reich gemustertem Bildgrund erhebt sich dunkel das Kreuz, an dem der schlanke, gelängte Körper Christi mit zur Seite hin abgeknickter Hüfte hängt. Die durchgeogene Körperlinie findet ihre rhythmische Entsprechung in der geschwungenen, leicht instabilen Haltung des Evangelisten unter dem Kreuz. Der Kopf des jugendlich gezeichneten Lieblingsjüngers Christi ist geneigt, die rechte Hand im Trauergestus an die Wange gelegt; seine Linke ist im Gewand verhüllt. Im Faltenwurf des bauschigen Gewandes manifestiert sich die Vorliebe des Mosaizisten für geschlängelt, dynamisch-bewegtes Formengut. Die Binnenzeichnung ist auf wenige einfache, aber äußerst schwungvolle Linien reduziert.

Der nur mit einem kurzen Lendenschurz bekleidete Gekreuzigte ist kräftig gezeichnet; deutlich tritt die dunkel konturierte Brustmuskulatur hervor. Die Extremitäten sind in Relation zum Corpus auffallend zierlich gestaltet. Die Füße ruhen auf einem breiten Suppedaneum. Das angesichts des kräftigen Körpervolumens merkwürdig klein geratene und kaum modellierte Haupt Christi ist tief auf die Brust herabgesunken. Der Blick ist gebrochen. Trotz der minimalen Ausmaße ist der paläologenzeitlich geprägte ikonographische Typus minutiös charakterisiert und von starker Ausdrucks Kraft, wenngleich auch die Disharmonie zwischen Körperproportionierung und Gesichtern einen eher »verunglückten« Eindruck macht.

Auf eine Architekturangabe, wie sie im allgemeinen bei den Kreuzigungstafeln des 14. Jahrhunderts im Hintergrund zur Darstellung kam, wurde hier – wahrscheinlich in Anbetracht der extrem diminutiven Dimensionen – verzichtet. Ein streng geometrisches, farbintensives Muster gibt den Hintergrund und das Bodenareal an, auf dem sich das Geschehen abspielt.

Die stark gelängten Proportionen Christi und des Johannes Theologos mit ihren im Verhältnis zum Körper winzigen Köpfen, die bewegte Faltengebung und der ornamentierte Grund erweisen sich dem spätpaläologischen Formenkanon verpflichtet. Der »akademische« Stil und die gesuchte Übersteigerung, die sich vor allem eben in der Überproportionierung der Gestalten äußert, nicht zuletzt aber auch in dem Wetteifer, ein extrem diminutives Ziertäfelchen zu schaffen, zeigen, daß wir hier ein spätes Werk der paläogenzeitlichen Miniaturmosaikkunst vor Augen haben.

Stilistische Parallelen finden sich – nach Sotiriou<sup>293)</sup> – in der byzantinisch beeinflußten Malerei des 14. Jahrhunderts in Rußland und zwar im Umkreis der Novgoroder Malerschule, so z. B. in der Koimesis-Kirche auf dem Felde von Vologovo (in der Nähe von Novgorod), die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ausgemalt wurde.<sup>294)</sup> Doch sind die von Sotiriou angeführten Vergleichsbeispiele alle erst wesentlich später unter byzantinischer Einflußnahme entstanden. Die Befruchtung ging zweifellos von Konstantinopel und solchen Werken wie eben diesem Miniaturmosaik aus und nicht umgekehrt.

Die beiden oben angeführten Konstantinopler Miniaturmosaikwerkstätten zeichnen sich vor allem durch die besondere Qualität ihrer Arbeiten aus. Neben diesen waren wohl – wie sich auf Grund der Stilanalyse ergibt – auch noch andere, allerdings weniger bemerkenswerte, d. h. in ihren charakteristischen Grundzügen nicht so streng abgegrenzt erfaßbare Ateliers mit der Herstellung von Mosaikikonen beschäftigt. Hier dürften Künstler ganz verschiedener Herkunft und Ausbildung nebeneinander gearbeitet haben.

Allen Mosaikikonen jener Zeit sind aber etliche Charakteristika gemeinsam: zu den Hauptmerkmalen zählt die Winzigkeit der Formate und der meist nur stecknadelkopfgroßen Tesserae. Da diese Miniaturmosaik alle innerhalb eines relativ kurzen Zeitabschnittes in einigen höfischen Ateliers entstanden, weisen sie auch gewisse übereinstimmende Züge in der stilistischen Ausführung auf.

Das Formengut zeigt die für die Kunst der Paläogenzeit so typische Eleganz bis hin zu manieristischen Anklängen in der Zeichnung und Überlängung der Proportionen.

Die schlanken, hohen Gestalten mit den kleinen, fein gezeichneten Gesichtern und Köpfen zeichnen sich durch wenig verhaltene Pathos, das sich vor allem im Mienenspiel und in der Drapierung der bewegt flatternden Gewänder widerspiegelt, sowie durch feinere und lebhaftere Gestik gegenüber den komnenischen Exemplaren aus. Im Vergleich zu letzteren weisen die paläogenzeitlichen Mosaikikonen größere Vielfalt der Attribute auf; die Figuren agieren mit Vorliebe in szenischem Zusammenhang. Brillante Farbgebung, Virtuosität der Linienführung und reich gestaltete Landschafts- und Architekturangabe sind ganz charakteristisch für die reifen Arbeiten im Geiste der »Paläogenrenaissance«.

Ein zweifellos zeitgenössischer Zug ist denn auch die reiche Anwendung goldgelichteter Binnenfiguration. Bei allem Raffinement in der Drapierung der Gewandung wird darunter nur selten organisch verstandener Körper bzw. Plastizität spürbar. Die dekorative Wirkung der goldenen Linienführung spielt eine gravierende Rolle. Ob sich hier – wie Demus<sup>295)</sup> vermutet – der befruchtende Einfluß der Zellschmelzarbeiten mit ihren Goldstegen offenbart, oder ob die zeitgenössische Ikonenkunst mit ihrer Vorliebe für chrysographische Gewandbehandlung die entscheidenden Impulse abgab, bleibt offen.

### 3. Die hybride Kunstform der Miniaturmosaike und ihre Technik

Die Miniaturmosaikkunst empfing befruchtende Impulse von vier verschiedenen Kunstgattungen: Miniaturmalerei, Emailkunst, Monumentalmosaikkunst und Tafelmalerei, von denen die beiden letzteren dominierend an der Entwicklung beteiligt waren. Mosaikikonen sind – wie schon die Namenszusammenstellung verrät – im Prinzip das Produkt einer Kreuzung von Wandmosaik und Ikonenmalerei, wobei sich die direkte Abstammung von den *Monumentalmosaiken* besonders in den frühen Werken, wie z. B. der Hodegetria von Chilandari (Abb. 4) und den beiden Patriarchatsikonen (Abb. 44 – 47) deutlich zu erkennen gibt. Dennoch sind die Mosaikminiaturen nicht nur eine Spielart oder diminutive Variante der Monumentalmosaikkunst. Gravierende Unterschiede ergeben sich vor allem durch die auf Nahaufnahme berechnete technische Ausführung. Die Flächen wurden aus mikroskopisch kleinen Tesserae zusammengefügt, was auch differenziertere malerische Nuancierungen ermöglichte. Die Steinchen sind meist so dicht aneinander gesetzt, daß die für musivische Arbeiten so charakteristische Netzstruktur kaum noch wahrnehmbar ist. Schon in geringer Distanz verschwimmen die extrem kleinen Kuben zu einem malerischen Gesamteindruck.

Die wesentlichen Prinzipien, Themenstellung, Kompositionsschemata, Format und Funktion, sind der *Tafelma-*

lerei entlehnt. Wo die Kunst der handwerklichen Verfeinerung Triumph feiert, verschwimmt oft die Grenze zwischen gemalten und mosaizierten Ikonen; so wird z. B. bei der in winzig kleinen Tesserae gesetzten und in subtilen Farbnuancierungen gezeichneten Berliner Kreuzigung (Abb. 37), dem Florentiner Pantokrator (Abb. 42) und der sinaitischen Dexiokratousa (Abb. 50) der Eindruck einer Malerei erweckt, wie sie mit dem Pinsel kaum feiner zu gestalten wäre. Dies zeigt zwar die extreme Perfektionierung der künstlerischen Technik, widerspricht aber nach Meinung einiger Kritiker dem Wesen des Mosaiks. »Auf der gleichen Linie wie die Verwechslung zwischen Mosaik und Malerei liegt eine imponierende Kuriosität: die byzantinischen Miniaturmosaiken... Sie sind oft exquisite Kunstwerke – aber weniger weil sie Mosaiken sind, sondern obwohl sie Mosaiken sind. Bei den größeren von ihnen, etwa dem lebensgroßen Christuskopf im Bargello, wäre mit größeren Tesserae gewiß eine stärkere musivische Wirkung zu erreichen gewesen oder eine stärkere malerische Wirkung mit Pinsel und Farbe. Hier liegt eine Verirrung, jedenfalls aus unserer Perspektive gesehen. Für geduldige Mönche müssen sie das gewesen sein, was für moderne Bastler die Kölner Dome aus Streichhölzern sind. Indem Kunstgeist hinter Kunstfleiß zurücktrat, verlosch langsam der Glanz des mittelalterlichen Mosaiks.«<sup>296)</sup>

Wenngleich auch diesem negativ-pauschalierenden Urteil Fischers nicht zugestimmt werden kann, so ist doch nicht zu übersehen, daß in der Tat bei einer ganzen Reihe von Mosaikikonen das Bemühen um weitgehende Annäherung an die Tafelmalerei im Vordergrund stand. Gewiß wäre – wie Fischer vermutet – bei einigen dieser musivischen Werke mit Pinsel und Farbe eine stärkere malerische Wirkung zu erzielen gewesen; doch liegt der Kleinodiencharakter, die besondere Wertschätzung, deren sich die Miniaturmosaiken erfreuten, nicht in der Bewunderung der technischen Leistung, des Könnens, der Geduld?

Zweifelsohne bedurfte die Anfertigung von Mosaikikonen besonderer handwerklicher Fähigkeiten, und diese Kunstfertigkeit war nicht nur eine Frage der Geduld, sondern setzte auch eine solide und vermutlich lange künstlerische Spezialausbildung voraus. Der Arbeitsaufwand war insbesondere bei den in winzigen Tesserae gesetzten Tafeln ganz beträchtlich, wenngleich wohl kaum so groß, wie dies in der apokryphen Inschrift auf der Tafelrückseite der venezianischen Hodegetria<sup>297)</sup> behauptet wird, derzufolge ein gewisser Theodosius von Konstantinopel mit der Arbeit an dieser, sowie einer weiteren kleinformatigen Mosaikikone nahezu zwanzig Jahre zugebracht haben soll.

Bedingt durch das extrem kleine Format vieler Mosaik-

ikonen ergaben sich auch neue Schwierigkeiten, so z. B. in der Farbmodellierung. Um langsame Nuancierungen von einer Steinchenlage zur anderen zu schaffen, stand meist in Anbetracht der kleinen Bildflächen nicht ausreichend Platz zur Verfügung; um dennoch auch feinste Übergänge und Schattierungen zu erzielen, behelfen sich die Mosaizisten, indem sie im Übergangsbereich innerhalb einer Zeile Hell- und Dunkelwerte im Wechsel folgen ließen. Vergleichbar den Praktiken des Pointillismus wird so ein Mischeffekt erst im Auge bewirkt. Die malerische Wirkung ist also ähnlich der gemalter Ikonen, obwohl sich – im Unterschied zu letzteren – ja jede Fläche aus einer Vielzahl farbiger Einzelemente zusammensetzt.

Die weiche und harmonische Abstufung der Töne, malerisch zufließend, wirkt der Linearität des Mosaiks oftmals entgegen; nur in der chrysographischen Durchbildung manifestiert sich bei einigen Werken noch besonders deutlich die zeichnerische Struktur. Wo das graphische Element über die rein malerische Lösung herrscht, wie etwa im Falle der Christusikonen von Esphigmenou (Abb. 32), Galatina (Abb. 33) und Ohrid (Abb. 61), wird der *befruchtende Einfluß der Email cloisonné-Technik* mit ihren Goldstegen deutlich. Farbgebung und »goldgelichtete Höhungen« gehen auf das Vorbild der Zellschmelzarbeiten zurück, deren Blütezeit zwar schon vorüber, deren Einfluß aber allenthalben noch verspürbar war; so z.B. bei der sinaitischen Theotokosikone (Abb. 50), wo der Eindruck der Kostbarkeit – ohnehin durch die reichen Goldlichteffekte schon betont – noch zusätzlich eine erhebliche Steigerung durch die überreiche Ornamentierung des Bildgrundes erfährt, welcher mit einem Zellschmelz imitierenden Muster aus stilisierten Rosetten und Ranken geschmückt ist.

Der Hintergrund besteht – insbesondere bei den paläogenzeitlichen Miniaturmosaiken – nur selten allein aus einer einförmigen Goldfläche, sondern aus vielfarbigem Mustern, die dann den Eindruck der Kostbarkeit effektiv unterstreichen. Zu den prächtigsten Beispielen zählt – nebst der Demetriuskone von Sassoferato (Abb. 66), der Tifliser Georgsikone (Abb. 3), der venezianischen Johannes-Prodromos-Tafel (Abb. 53) und dem Propheten Samuel in der Leningrader Eremitage (Abb. 54) – die *Christusikone* von Santa Maria in Campitelli zu Rom.<sup>298)</sup> Dunkel und schablonenhaft hebt sich die kräftige, ganzfigurige Gestalt Christi von dem mit reichem geometrischem Dekor verzierten Bildgrund ab. Das farbintensive Grundmuster besteht aus Quadratfeldern, in welche dunkle Kreuzchen mit heller Konturierung eingestellt sind; das untere Bilddrittel füllt ein schachbrettartiges Muster, ganz ähnlich dem der anderen Miniaturmosaiken, die ebenfalls den stehenden Erlöser zum Thema haben (vgl. Abb. 32 u. 33).

Musterung und ornamental-dekorative Gestaltung, wie sie sich vornehmlich im Bereich der Nimben, Beischriften und Bildgründen finden, zeigen sich deutlich von der *Miniaturmaleret* beeinflußt. So sind denn auch die direkten Vorlagen, z. B. für die sternförmig gefaßte Namensbeischrift des hl. Demetrius von Sassoferato (Abb. 66), bzw. für die reich ornamentierte Beischrift des Florentiner Pantokrators (Abb. 42), in illustrierten Manuskripten, z. B. in den Homilien des Gregor von Nazianz in der Pariser Bibliothèque Nationale (ms.gr.550, fol.30r) und dem Evangelium in Parma, Biblioteca Palatina (ms.palat.5, fol.137r)<sup>299)</sup> zu suchen. Die dekorative Bildgrundgestaltung der sinaitischen Dexiokratousa (Abb. 50) findet ihre nächste Parallele in Blättern wie der reich verzierten »Makkabäer-Illustration« der Homilien des Gregor von Nazianz in Paris (Bibl. Nat., ms.gr.550, fol.49r) oder der venezianischen Kanontafel (Bibl. Marciana, ms. gr. Z 540, fol.3v).<sup>300)</sup> Der Monumentalkunst sind solche Elemente fremd. Für manche Nimbenschmuckformen mögen auch stuckierte Nimben gemalter Ikonen als Vorbild gedient haben.

Die *Farbpalette*, in der neben dem reichen Gebrauch von Gold- und Silberpartikeln farbintensive, brillante Töne wie Rubinrot, Smaragdgrün, Dottergelb, Tiefblau bis Violett in Kontrast zu gebrochenen Beige-braun-Varianten dominieren, ist äußerst subtil und nuancenreich. Da sich – im Gegensatz zu den gemalten Ikonen – das Material der Mosaikikonen bis heute farblich kaum verändert hat, vermitteln sie noch den ursprünglichen farbenprächtigen Eindruck.

Neben Arbeiten in gedämpfter Farbskala mit nuanciertem Gebrauch nur weniger, verhaltener Töne, wie etwa dem Florentiner Pantokrator (Abb. 42), finden sich solche von brillanter Buntheit, wie die Gottesmutter von Chilandari (Abb. 4), die Londoner Verkündigungstafel (Abb. 35) oder die Florentiner Festbildtafeln (Abb. 36) bis hin zum gewagten, farblichen Nebeneinander wie bei der Demetriuskone von Sassoferato (Abb. 66) bzw. der Tafel des hl. Theodor Tiro im Museo Sacro Vaticano<sup>301)</sup> (Abb. 68). Letztere zeigt den Kriegerheiligen vor leuchtendem Goldgrund ganzfigurig in voller Rüstung; in seiner angewinkelten Rechten hält er eine lange, goldene Lanze, die Linke umfaßt den Schwertgriff. Auf dem Rücken trägt er einen rot und golden ornamentierten Schild. Kopf und Hals des Heiligen sind von einer doppelten Reihe goldener Tesserae gerahmt. Der Nimbus ist recht aufwendig gestaltet: in Grün mit kleinen roten Kreuzchen von griechischem Typus in goldener Konturierung. Gerahmt wird der große Heiligenschein von einer schmalen, in alternierend rot/goldenen Tesserae gesetzten Kreislinie. Bekleidet ist die imposante Gestalt mit einem weiten, blauen Mantel, der über der linken Schulter gerafft ist. Die goldgelichtete, lineare Faltenangabe

wirkt sehr dekorativ, wenngleich recht schematisch. An den Waden kommt das mit breitem Zickzackmuster in Gold, Rot und Grün geschmückte Beinkleid zum Vorschein. Die Füße stecken in knöchelhohen Stiefeln. Der Krieger steht in lockerer Haltung auf dem farbintensiven, kreuzchengemusterten Grund.

Auf der Berührungsstelle zwischen den vier Kunstgattungen Monumentalmosaik, Tafelmalerei, Miniaturmalerei und Emailkunst ist also die Miniaturmosaikkunst anzusiedeln. Dabei ist sie nur bedingt als eigenständige Kulturgattung (wie etwa die Miniaturmalerei) anzusprechen, zeichnet sie sich doch weder in Bezug auf die technischen noch die kompositionellen Prinzipien durch Selbständigkeit aus; vielmehr handelt es sich um eine erst relativ spät entwickelte *hybride* Kunstform, die zudem nur ein ziemlich kurzes Gastspiel in der Kunstgeschichte gab. Bemerkenswert ist, daß die Miniaturmosaikkunst zwar von verschiedenen Kunstzweigen beeinflußt wurde, selbst aber ohne spürbaren Einfluß auf die übrige Kunstentwicklung war.

Die Produktion von Miniaturmosaiken blieb begrenzt auf einen Zeitabschnitt und einen bestimmten Abnehmerkreis. Dennoch ist gerade diese Kunstform in manifaltiger Hinsicht ganz bezeichnend für die Epoche, bzw. den Kulturreis, in dem sie entstand und ihre Blüte erlebte. Die Mosaikikonen tragen erheblich dazu bei, den Einblick in das Wesen der komnenischen und paläogenetischen Kunst zu vertiefen. In diesen subtilen Luxuswerken haben wir – mehr als in allen anderen Kunsterzeugnissen – einen Spiegel der Zeit und insbesondere des kulturellen Niveaus einer Gesellschaftsschicht, des höfisch geprägten Milieus, vor Augen. Schließlich ist es nicht von ungefähr, daß die Miniaturmosaikkunst sich gerade unter der Herrschaft der Paläogenetdynastie zu ihrer höchsten Blüte entfaltete.

#### 4. Das Ende der Miniaturmosaikkunst

Während die Ikonenmalerei noch lange nach dem Fall von Konstantinopel fortlebte, nun den Schwerpunkt nach Russland, Kreta, Venedig und in die Balkanländer verlagert, blühte die Miniaturmosaikkunst nicht mehr auf, wenn man einmal von vereinzelten Bestrebungen im zaristischen Russland absieht. Solche späten Arbeiten, wie die russischen Mosaikbilder des 18. Jahrhunderts<sup>302)</sup> hatten aber mehr experimentellen Charakter.

Das Ende der Miniaturmosaikkunst ist bereits ein Jahrhundert vor der Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) anzusetzen, nämlich schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Von dieser Zeit an ist keine einzige erstklassige Mosaikikone mehr anzutreffen. Wahr-

scheinlich hatten die hauptstädtischen Mosaizisten bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ihre Tätigkeit eingestellt.

Unter Johannes VII. Kantakuzenos (1347-54) vollzog sich ein tiefgreifender Wandel in der Kunstszenze. Byzanz stand an der Schwelle einer seiner schwersten Krisen: der Hesychastenstreit, soziale Unruhen, Auseinandersetzungen um die Thronfolge, eine furchtbare Pestepidemie, die vor allem in der Hauptstadt wütete und allein dort im Jahre 1348 Tausende von Opfern fand, territoriale Verluste, all das schwächte die Macht der Konstantinopler Regentschaft, ließ sie zunehmend dahinschmelzen. In dieser Zeit der andauernden Bürgerkriege, in denen sich Herrschaftsansprüche wie soziale und religiöse Spannungen miteinander vermischten, ist wahrscheinlich das Ende der Miniaturmosaikkunst anzusetzen.

Die Vormachtstellung des Adels war gebrochen; der private Reichtum in den Wirren der Bürgerkriege zusammengeschmolzen. Selbst am Kaiserhof, wo sich das Leben einst durch Prunkliebe und besondere Prachtentfaltung ausgezeichnet hatte, war – wie Nikephoras Gregoras zu berichten wußte – die Verelendung soweit fortgeschritten, daß anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten des Johannes Kantakuzenos die Trinkbecher aus Blei und Ton waren, statt aus Gold und Silber wie in früheren Zeiten.<sup>303)</sup> Auf Anordnung des Kaisers hin wurden im ganzen Reich selbst hochverehrte Gnadenbilder ihrer Juwelen und kostbaren Silberbeschläge beraubt. Das wertvolle Edelmetall wurde z. T. eingeschmolzen und zur Münzprägung wiederverwandt.<sup>304)</sup> Bereits zu Beginn der bürgerkriegsähnlichen Wirren hatte die Kaiserin Anna, Gemahlin Andronikos III. (1328-41), ihre Kronjuwelen an die Venezianer verpfändet.<sup>305)</sup>

Der Handel lag daneben; wirtschaftlicher und finanzieller Ruin waren die Folge. Mit dem Zusammenbruch der Finanzkraft ging auch ein unaufhaltsamer kultureller Verfallsprozeß einher. Die Produktion von Mosaikminiaturen endete, da die aristokratischen Auftraggeber und bald wohl auch die darauf spezialisierten Werkstätten fehlten.

## 5. Die frühen Mosaikikonen der Komnenenzeit

Während das Ende der Mosaikikonen-Produktion in relativ enger zeitlicher Begrenzung zu fassen ist, haben wir keinen historisch begründbaren Anhaltspunkt, wann man begann, Ikonen statt mit dem Pinsel auch in Mosaik zu verfertigen. Auch wissen wir nicht, aus welcher Motivation heraus diese musivischen Arbeiten geschaffen wurden. Rothemund vermutet, daß »mit zunehmender Verarmung der byzantinischen Aristokratie, als es finan-

ziell nicht mehr tragbar war, ganze Kirchen mit Mosaiken auszustatten . . ., die kleinen tragbaren Bildertafeln in Mosaiktechnik in Mode kamen.«<sup>306)</sup> Bei Volbach/La Fontaine-Dosogne findet sich mehr die soziale Komponente betont: »Der Wunsch zahlreicher Personen nach dem Besitz eines privaten Kultobjektes, das als Kunstwerk auch einen gewissen Wert darstellte, spielte bei der Verbreitung der Ikonen eine Rolle – daher die weit verbreitete Mode der Mosaik-Ikonen.«<sup>307)</sup> Doch vermögen all diese Theorien nicht so ganz befriedigen.

Aus der *Anfangszeit der Miniaturmosaik-Produktion* sind nur wenige Exemplare auf uns gekommen; zu ihnen zählen die Nikolausikone auf Patmos (Abb. 7), die Demetriosikone auf dem Sinai (Abb. 43), die Patriarchatsikonen (Abb. 44 u. 46), die Hodegetria von Chilandari (Abb. 4), sowie die beiden großformatigen Mosaiktafeln der Heiligen Demetrios und Georg im Athoskloster Xenophontes (Abb. 39 u. 40).

Die zeitliche Einordnung dieser frühen Werke, bei der wir allein auf stilistische Kriterien angewiesen sind, denn eine glaubwürdige inschriftliche Datierung findet sich bei keinem von ihnen<sup>308)</sup>, gibt oftmals erhebliche Probleme auf; die Datierungen in der Literatur schwanken zuweilen um mehrere Jahrhunderte. Strenge Frontalität, hieratischer Ernst und Würde zeichnen diese Arbeiten der Frühphase aus. Dem Stil nach zu urteilen, sind die ältesten der uns erhaltenen Mosaikikonen in der *Komnenenzeit* entstanden.

Zwar setzten Labarte und Weigand den Anfang der Miniaturmosaik-Produktion bereits im 10. Jahrhundert an,<sup>309)</sup> doch haben sich keine Exemplare erhalten, die noch die Stilmerkmale der »Makedonen-Renaissance« tragen. Erst zur Zeit der Komnenenherrschaft finden sich die ersten tragbaren, gesondert gerahmten Mosaikbilder.

Die frühen Werke sind größtenteils von stattlichem Format; so weist z. B. die Panagia Pammakaristos (Abb. 44) mit 85 x 60 cm in etwa Lebensgröße auf und auch die ein wenig kleinere Gottesmutter von Chilandari (Abb. 4) steht ihr nur wenig nach, zeigt diese doch immerhin mit 57 x 38 cm noch ganz beachtliche Ausmaße. Auch die Gestalten der beiden Heiligen Demetrios und Georg (Abb. 39 u. 40) sind nur ca. ein Drittel unter Lebensgröße.<sup>310)</sup> Es ist jedoch fraglich, ob es sich bei den beiden letztgenannten Athosikonen um Mosaikikonen im strengen Sinne handelt, auch wenn sie in der Literatur zu meist als solche angesprochen werden. Die großformatigen Mosaiktesserae entsprechen in ihren Ausmaßen und dem Setzverfahren dem der Wandmosaike; nur im Inkarnatsbereich sind sie ein wenig kleiner. Bei dem großformatigen mosaizierten Demetriosbild und seinem Pen-

dant, dem hl. Georg, handelt es sich wohl um Temponmosaik, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang entfernt wurden.<sup>311)</sup>

Wie wir uns eine solche, noch intakte Temponanlage vorzustellen haben, zeigt die Porta Panagia in Thessalien mit den dort an den Bemapfeilern eingelassenen Mosaikbildern Christi und der Gottesmutter mit Kind.<sup>312)</sup> Während wir bei jenen zu einer exakten Datierung kommen,

denn die Mosaiken sind in etwa zeitgleich mit dem um 1283 entstandenen Bau, gibt die zeitliche Einordnung der Athosmosaiken erhebliche Probleme auf. Bettini<sup>313)</sup> setzt ihre Entstehung im 11. Jahrhundert an, Wulff<sup>314)</sup> gar noch früher. Als Entstehungszeit kommt aber am ehesten die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts in Betracht, worauf auch der für die Kunst der Komnenenzeit charakteristische Stil hinweist.

Ein Vergleich mit den um 1194/99 entstandenen Fresken in der Demetriuskathedrale von Vladimir<sup>315)</sup> ermöglichte



Abb. 39  
Hl. Georg  
Athos, Kloster Xenophontes



Abb. 40  
Hl. Demetrius  
Athos, Kloster Xenophontes

es Demus, eine nähere zeitliche Eingrenzung und stilistische Zuordnung vorzunehmen. »Aus der gleichen Konstantinopler Werkstatt, aus der die Meister der Fresken von Vladimir kamen, muß auch der Mosaizist hervorgegangen sein, der, ebenfalls in den letzten Jahren des 12. oder den ersten des 13. Jahrhunderts, die beiden Kriegerheiligen (Georg und Demetrios) des ehemaligen Tempel von Xenophontes schuf. Die Köpfe der beiden Heiligen sind eine getreue Umsetzung des Freskostils von Vladimir in Mosaik«.<sup>316)</sup>

Im Gegensatz zu dem sonst üblichen Bild der Kriegerheiligen<sup>317)</sup> – so die Demetriuskone von Sassoferato (Abb. 66), die Sinaiikone (Abb. 43), die Tifliser Georgsikone (Abb. 3) und das Mosaiktondo im Louvre (Abb. 34) – erscheinen die beiden ganzfigurig in Orantenhaltung dargestellten Heiligen keineswegs »kriegerisch«, was für komnenische Werke ungewöhnlich anmutet, erscheinen Demetrios und Georg doch ansonsten seit der mittelbyzantinischen Periode üblicherweise in Kriegerrüstung; hier sind sie in höfische Tracht gekleidet. Die langgestreckten, massigen Körper, die in leicht schwebender Haltung ohne jede reale Standflächennangabe vor lichtem Bildgrund gegeben sind, umhüllen prächtige, faltenreiche Roben, unter denen sich keine organischen Formen abzeichnen. Die unorganische Faltenbildung und die völlige Ornamentierung der Gewänder negieren jede Körperlichkeit. Diese Art der Gewandbehandlung steht in der Tradition, wie sie sich von den Mosaiken der Südemppore der Hagia Sophia in Konstantinopel ableitet; dort erscheint Christus zwischen Konstantin IX. Monomachos und der Kaiserin Zoë, welche in über und über ornamentierte Prachetroben gekleidet sind.<sup>318)</sup>

Demetrios und Georg sind beide auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hin ausgerichtet und stehen sich – in leichter Körperdrehung – mit im Fürbittegestus erhobenen Händen gegenüber. In den oberen Bildecken der Tafeln erscheint jeweils die halbfigurige Gestalt Christi mit zum Segen erhobener Rechten und der Schriftrolle in seiner Linken. Die Nimben der beiden Heiligen sind in Form von konzentrischen Kreisen gegeben. Die Art, wie die dunkle Kreislinie des Nimbus sich in der Linie des Halsausschnittes der Gewandung zum Rund komplettiert, findet sich auch bei der Berliner Christuskone (Abb. 41); mit dieser haben die Märtyrergestalten ferner die besondere Ausprägung der Halsmuskulatur, sowie den Schnitt der dunkel umschatteten Augen unter dichten, leicht hochgezogenen Brauen gemeinsam.

Zu den ältesten Mosaikminiaturen, die auf uns gekommen sind, zählt die *Pantokratorikone* in der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem.<sup>319)</sup> Das 74,5 x 52,5 cm große Brustbild zeigt Christus – gemäß der

strengen Auffassung der mittelbyzantinischen Kunst – in Frontalansicht vor leuchtendem Goldgrund. Zu beiden Seiten des großen Kreuznimbus findet sich die Beischrift ΙΧ ΧϹ mit der Apposition Ο ΕΛΕΗΜΩΝ.<sup>320)</sup>

Die Haltung Christi entspricht dem traditionellen, byzantinischen Kanon: in der Linken hält er ein geschlossenes Evangelienbuch mit Goldschnitt und edelsteinverziertem Buchdeckel; die segnende Rechte, deren mittlere Finger mit dem Daumen zum namenszeichnenden Segensgestus zusammengeführt sind, ist halb erhoben vor die Brust geführt. Die breitschultrige Gestalt Christi ist in einen dunkelblauen Mantel gehüllt; unter diesem schaut ein silbergelichtetes Goldgewand am Brustausschnitt und linken Ärmel hervor. Die Faltenangaben sind in dunklen Tresseraereihen gesetzt.

Der Blick der tief umschatteten, braunen Augen mit den geweiteten, schwarzen Pupillen und die Art, wie die Brauen leicht emporgezogen sind und die Stirnfalten sich deutlich abzeichnen, verleiht dem Antlitz Christi einen schmerzlich-bewegten Ausdruck. Die kaum merkliche Asymmetrie in der Gesichtsbildung und die zarte Gesichtsmodellierung mit sanften Farbübergängen, schwachen Weißhöhungen und blaßrosa bis brauner Schattengebung mildern die hieratische Strenge der Darstellung, so daß die Züge trotz der strengen Frontalität, die durch die lange, gerade Nase in der Bildachse noch besondere Betonung erfährt, sanft und harmonisch wirken. In den Gesichtszügen drückt sich weniger die Strenge des Weltenrichters, als vielmehr die Milde des Erbarmers, des »Christos Philantropos« aus.<sup>321)</sup>

Ein halblanger, an der Kinnspitze geteilter Vollbart rahmt die leicht eingesunkenen Wangen Christi. Das gescheitelte Haupthaar von nußbrauner Färbung mit dunklerer Konturierung, das in sanften Wellen – die Ohren halb verdeckend – in den Nacken herabfällt, entspricht ebenso wie die Barttracht dem zeitgenössischen Christusideal. Drei Haarsträhnchen fallen vom Scheitel in die freie, hohe Stirn hinab und brechen so die strenge Symmetrie. Ein goldener Nimbus mit silbernen Kreuzarmen umgibt das Haupt Christi; vom ebenfalls goldenen Bildgrund ist er durch eine schwarz-rote Kreislinie, die auch die Kreuzbalken rahmt, getrennt.

Das mosaizierte Christusbild ist im Typus dem kanonischen Pantokratorvorwurf der mittelbyzantinischen Kunst verhaftet, wie dieser vorzugsweise in den Kuppeln bzw. Apsiden der byzantinischen Kirchen jener Zeit zur Darstellung gelangte.<sup>322)</sup>

Große Ähnlichkeit mit der Berliner Pantokratorikone zeigt die gleichthematische Florentiner Mosaikikone<sup>323)</sup> (Abb. 42), die wahrscheinlich aber ein wenig später, d. h.

nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstand. Übereinstimmungen finden sich bis in die Detailgestaltung, wie etwa den drei kleinen Strähnen am Scheitel; doch finden sich auch gravierende Unterschiede in der Farbgebung, Namensbeischrift, der Barttracht und nicht zuletzt in der Haltung des Evangelienbuches, das bei dem *Florentiner Pantokrator* geöffnet den Johannestext 8,12: »Ich bin das Licht der Welt, wer mir nachfolgt, der wandelt nicht im Finstern, sondern hat das Licht des Lebens« zu lesen gibt.

In der Hermeneia des Dionysios von Phurnâ<sup>324)</sup> ist in Zusammenhang mit der Beschreibung dieses traditionellen Typus besonders betont, daß die aufgeschlagenen Seiten

des Codex die Heilsbotschaft ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ zu zitieren haben. Im kleinen Kreise der Mosaikikonen ist diese die einzige ihrer Art, die bis in alle Details ganz konsequent dem traditionellen, byzantinischen Kanon verhaftet ist.

Die frühen, komnenenzeitlich geprägten Mosaikminiaturen zeigen im allgemeinen in Technik und Setzverfahren engste Anlehnung an die zeitgenössische Monumentalmosaikkunst; auch die Größe der Tesserae unterscheidet sich kaum von denen der Wandmosaiken. Eine Ausnahme machen nur der großformatige Florentiner Pantokrator und die kleinformatigen Mosaikbilder des



Abb. 41  
Christus der »Erbarmer«  
Berlin-Dahlem, Staatliche  
Museen, Frühchristlich-  
Byzantinische Sammlung

hl. Nikolaus auf Patmos und des hl. Demetrius auf dem Sinai, die in winzigen Tesserae gesetzt sind.

Das 14 x 10 cm (mit Rahmen 21,7 x 18,5 cm) große Miniturmosaik, das im Johannes-Theologos-Kloster auf Patmos<sup>325)</sup> aufbewahrt wird (Abb. 7), zeigt den *hl. Nikolaus* ganzfigurig und in Frontalansicht, flankiert von Christus und der Gottesmutter, die als Halbfiguren über der me-dallongerahmten Beischrift erscheinen, um dem Bischof Codex und Omophorion zu überreichen. (Siehe hierzu die Ausführungen S. 25 f.).

Die Darstellung folgt dem traditionellen byzantinischen Kanon, dementsprechend Nikolaus im bischöflichen Ornat erscheint; auf seinen schmalen Schultern ruht in breiten Streifen das elfenbeinfarbene Omophorion, wel-

ches mit großen, schwarzen Kreuzen verziert ist (nur noch links zu sehen, rechte Seite verloren). Der helle Bischofsmantel ist dunkel konturiert, die schematisierte Gewanddrapierung in breiten, schwarzen Faltenstegen angegeben. Der schlanke, feingliedrige Körper ist ohne jede Plastizität. Die ernste, würdevolle Gestalt zeichnet sich durch hieratische Haltung und Erscheinung aus. Die vor die Brust geführte Rechte vollzieht den Segengestus; einst hielt der Bischof wohl – wie üblich – in seiner (nun zerstörten) Linken den Evangeliencodex. Der Kopf besteht aus mikroskopisch kleinen Mosaiksteinchen, die – trotz der geringen Dimensionen – äußerst subtil nuanciert sind. Die Schädelkalotte ist dunkel konturiert. Das Gesicht wird von der langen, geraden Nase und den dunklen, tiefliegenden Augen unter buschigen Brauen beherrscht. Graugrüne, dreieckförmige Schatten unter



Abb. 42  
Christus Pantokrator  
Florenz, Uffizien

den Augen, sowie eingefallene Schläfen und Wangen unterstreichen den asketischen Zug. Der Blick ist aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet. Die betont hohe, kahle Stirn, wie sie für den Denker- und Asketentypus charakteristisch ist (vgl. die Ausführungen zur Nikolausikonographie), wird von einem schmalen, weißen Haarkranz gerahmt, der nahtlos in den kurzen, rundgeschnittenen Bart übergeht. Ein großer goldener Nimbus (rot gerahmt) umstrahlt das Haupt des Heiligen. Der Kopftypus findet seine nächste Parallele in einem Nikolausfresko des 11. Jahrhunderts in Kastoria<sup>326)</sup> und in Gestalten wie dem Johannes Chrysostomos in der Kiewer Sophienkathedrale.<sup>327)</sup>

Der hl. Nikolaus steht in ruhiger Pose in der Mittelachse vor goldenem Bildgrund auf einer tiefgrünen Bodenfläche, die das untere Drittel des Bildfeldes ausfüllt und wohl als Wiese anzusprechen sein dürfte. Zu Seiten des Heiligen wächst je eine Goldstaude mit acht Ranken und einer Blüte auf der Spitze empor. Chatzidakis vergleicht diese Pflanzen mit Darstellungen aus dem Dioskorides-Manuskript.<sup>328)</sup>

Was nun die Frage der Datierung und Provenienz der Nikolausikone angeht, so ist die Situation ganz ähnlich wie im Falle der Burtscheider Ikone. Der Tradition zufolge soll die Mosaikikone als Stiftung des Klostergründers Christodulos in den Kirchenschatz eingegangen sein. Der Mönch kam auf der Flucht vor den Türken auf die Insel Patmos, die ihm der byzantinische Kaiser Alexios I. Komnenos (1081–1118) zum Geschenk machte, und gründete dort das Johannes-Theologos-Kloster, dem er bis zu seinem Tode am 15. 3. 1101 als erster Abt vorstand.<sup>329)</sup>

Die von Bank, Chatzidakis, Furlan u. a.<sup>330)</sup> angeführte Frühdatierung – terminus ante quem wäre 1088 – ist aber wohl ebensowenig haltbar wie die der Burtscheider Nikolausikone. Wenn die Untersuchung von Anna Marava-Chatzinkolaou<sup>331)</sup> richtig ist, kann das Mosaikbild des hl. Nikolaus mit einer im Schatzinventar des Patmosklosters von 1201 angeführten »εἰκόνα ὁ ἄγιος Νικόλαος σαρούτ(η) μετὰ περιφερείας«<sup>332)</sup> identifiziert werden.

Die von Lazarev<sup>333)</sup> vorgeschlagene Entstehung der Ikone in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts dürfte wohl am wahrscheinlichsten sein und ist auch durchaus mit dem terminus ante quem 1201 in Einklang zu bringen.

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstand die im Stil eindeutig der Komnenenkunst verpflichtete Mosaikikone des *hl. Demetrios* im Katharinenkloster auf dem Sinai.<sup>334)</sup> Das 19 x 15 cm große Brustbild zeigt den jugendlichen Kriegerheiligen in strenger Frontalansicht (Abb. 43). Die schmalschultrige, knabenhafte-schmächtige Gestalt ist in steifer, aufrechter Haltung wiedergegeben. Die rotbraune Rüstung mit prunkvollem Schuppen-

panzer über goldgemustertem Gewand erinnert in ihrem prächtigen Dekor an die ähnlich reich ornamentierten Prunkgewänder von Demetrios und Georg auf dem Athos (vgl. Abb. 39 u. 40).

In seiner Rechten hält der Krieger eine lange Lanze mit goldener Spitze. Die verkrampfte Haltung der Hände mutet recht ungeschickt an, und auch die Art, wie der angewinkelte linke Arm gerade noch ins Bild geführt ist, wobei die Arme in einer Ebene mit dem schablonenhafte Körper zu liegen scheinen, wirkt ungelenk. Auf dem schlanken Hals ruht das schwere Haupt, gerahmt von einem großen, goldenen Nimbus, zu dessen Seiten sich die obligatorische Namensbeischrift findet. Das längs-ovalen Gesicht wird von den dunkel umschatteten Augen unter scharf gezogenen Brauen und der langen, typischen »Komnenennase« beherrscht. Charakteristisch für die Denkmäler jener Zeit ist auch die dunkle, harte Konturierung des Inkarnates.

Die ikonographische Gestaltung entspricht der des hl. Demetrios im Athoskloster Xenophontes,<sup>335)</sup> der wohl in relativ enger zeitlicher Nähe zu der sinaitischen Ikone entstand. Der Kopftypus erinnert an den hl. Johannes in der Transfiguration und der Kreuzigungsszene der Mosaikdecoration der Nea Moni auf Chios,<sup>336)</sup> ferner an Gestalten, wie z. B. Stephanos, in der Kiewer Sophienkirche.<sup>337)</sup> Zum Vergleich kann auch der um 1112 mosaizierte hl. Demetrios in der Michaelskirche von Kiew herangezogen werden.<sup>338)</sup> Die strenge, »vergeistigte« Darstellung der sinaitischen Demetriusikone zeigt sich von der Monumentalmosaikkunst beeinflusst; sogar das Setzverfahren ist – abgesehen von dem bedeutend kleineren Format der Tesserae in Wachsbettung – dem der Wandmosaike ganz ähnlich.

Enge Verwandtschaft mit den Wandmosaiiken in Setzverfahren, Stil und Kompositionsschemata zeigen auch die beiden *Konstantinopler Patriarchatsikonen*: die Panagia Pammakaristos (Abb. 44–45) und Johannes der Täufer (Abb. 46–47). Bei den beiden großformatigen Mosaikbildern handelte es sich wohl um Templerikonen; sie stammen aus der Theotokos-Kirche des Pammakaristosklosters, der heutigen Fethiye Camii, für die sie wahrscheinlich auch geschaffen wurden.<sup>339)</sup> Als Stifter galten bislang Johannes Komnenos, der mit der Stifterfigur zu Füßen des hl. Johannes identifiziert wurde, und Anna Dalassena, die Mutter des byzantinischen Kaisers Alexios I. Komnenos, welche im Jahre 1067 verstarb. Dieses Datum wurde als terminus ante quem betrachtet und gar noch näher eingeschränkt auf die Jahre um 1060, als die Mosaikikonen angeblich gearbeitet wurden und zwar im Zuge einer umfassenden Neuausstattung des Vorgängerbaus der Pammakaristoskirche unter Johannes Komnenos, den Schneider dann mit dem Großvater des späteren Kaisers

Johannes Komnenos (1118–1143) identifizierte.<sup>340)</sup> Doch nach den neuesten Erkenntnissen von Belting/Mango/Mouriki<sup>341)</sup> dürfte die Datierung um 1060 nicht länger aufrecht zu halten sein. Die beiden Mosaikiken sind wohl nicht vor dem 12. Jahrhundert entstanden.

Im Falle der Panagia Pammakaristos<sup>342)</sup> ergibt sich noch ein weiterer Anhaltspunkt für die spätere zeitliche Einordnung: die Nimben von Gottesmutter und Kind – heute gänzlich in Farbe ausgeführt – waren ursprünglich aus vergoldetem Stuck; solche stuckierten und mit gepunzter Ornamentik verzierten Nimben fanden (unter westli-

cher Einflußnahme?) erst seit dem 12. Jahrhundert Eingang in das byzantinische Kunstschaßen.<sup>343)</sup>

Der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts tätige Dichter und Epigrammatiker Manuel Philes († 1345) weiß in einem seiner Verse auch von einem mosaizierten Johannes-Baptist-Bild zu berichten, welches wohl tragbar war und möglicherweise mit der gleichthematischen Patriarchatsikone identifiziert werden kann.<sup>344)</sup> Die in großformatigen Tesserae gesetzte, 95 x 62 cm große Tafel zeigt *Johannes den Täufer* in stattlicher Größe; er füllt das ganze Bildfeld aus und steht mit den bloßen Füßen, von denen



Abb. 43  
Hl. Demetrius  
Sinai, Katharinenkloster



Abb. 44  
*Panagia Pammakaristos*  
*Istanbul, Patriarchatskirche Hagios Georgios*

nur die Zehen unter dem bodenlangen Gewand hervorschauen, direkt auf dem unteren Bildrand.

Die voluminös-komakte Gestalt hebt sich dunkel von dem leuchtenden Goldgrund ab. Die Darstellung in strenger Frontalansicht zeichnet sich durch hieratische Haltung, Ernst und Würde aus. Das breitflächige Gesicht mit den hohen Wangenknochen wird von der langen Hakennase und den tiefliegenden, dunkel umschatteten Augen beherrscht, deren Blick ein wenig nach rechts gewandt aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet ist. Die Mundwinkel sind herabgezogen; tiefe, von den Nasenflügeln ausgehende Falten unterstreichen den grimmigen Gesichtsausdruck. Stark ausgeprägte Tränensäcke betonen die asketische Komponente, die hier jedoch noch längst nicht so akzentuiert angegeben ist, wie bei den späteren Johannesdarstellungen; viel zu kräftig, als daß sie einen Asketen verkörpern könnte, wirkt die voluminöse Gestalt, die mehr mit den »monumentalen« frühchristlichen Typen denn den virtuos gezeichneten Asketen der Spätzeit gemein hat (man beachte die Unterschiede zu der paläologenzeitlichen Johannes-Baptist-Ikone in San Marco, Venedig; Abb. 53). Der Ärmel des blauen Chitons ist infolge des weitausholenden Gestus

der Rechten weit zurückgeschoben, so daß der muskulöse Unterarm bis zum Ellbogen entblößt zum Vorschein kommt. Die Linke umfaßt mit kräftigem Griff eine Schriftrolle, die aufgerollt die Worte »Siehe das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt« (Jo 1,29) zu lesen gibt.

Zu Füßen des Täufers kniet in Proskynese der Stifter mit erhobenen Händen; er ist auf die übermächtige Gestalt des Heiligen ausgerichtet, zu dem er emporblickt (Abb. 47). In dem Größenunterschied der miniaturhaft kleinen, halbfigurigen Stifterdarstellung zu dem monumentalen Johannes Prodromos manifestiert sich der Bedeutungsunterschied, der die untergeordnete Stellung des Auftraggebers gegenüber dem Heiligen veranschaulicht.

Das Mosaikbild ist in großformatigen Tesserae (ca. 4-5 mm) gearbeitet; nur Inkarnatsbereich, Himmelssegment und Stifterfigur sind in kleineren Mosaiksteinchen (ca. 1-2 mm) gesetzt. Gleiches gilt für das Pendant. Das 85 x 60 cm große Brustbild zeigt die *Hodegetria* in Frontalansicht mit dem Christusknaben auf ihrem lin-



Abb. 45  
*Panagia Pammakaristos*  
*(Detail), Istanbul*

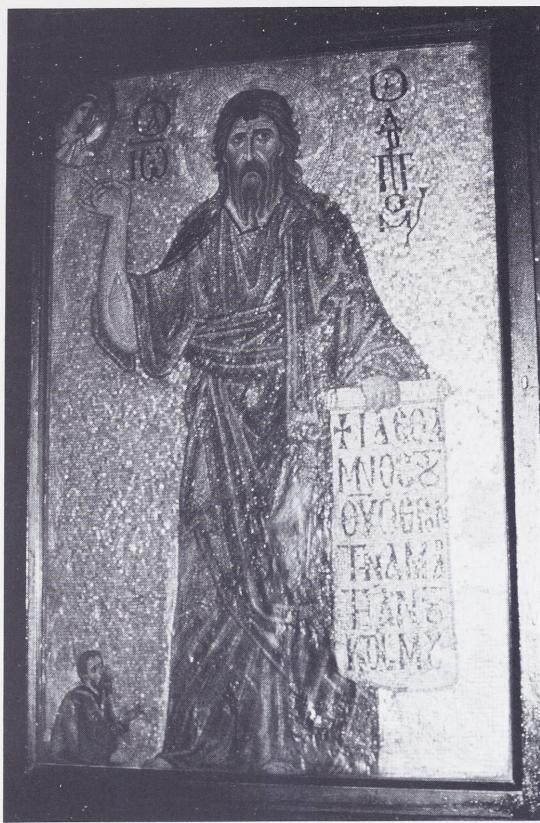


Abb. 46  
Johannes der Täufer  
Istanbul, Patriarchatskirche Hagios Georgios

ken Arm; die ausgestreckte Rechte verweist auf das göttliche Kind. Dieses sitzt in aufrechter Haltung mit untergeschlagenen Beinen auf dem Arm der Mutter. Seine Rechte ist im obligatorischen Segengestus erhoben; in der Linken hält es die Schrifttrolle. Der Blick des Kindes ist der Mutter zugewandt, doch diese schaut aus dem Bild heraus auf den Betrachter herab.

In einem blauen Himmelssegment, welches in der rechten, oberen Ecke in den Goldgrund einbeschrieben ist, erscheint die Büste eines Engels mit goldenem Haarband und flatterndem Goldband in der Linken. Die Tesserae in diesem Bereich sind wesentlich kleiner als die der Umgebung; trotz des winzigen Formats der minutiösen Darstellung ist diese bis in alle Details des Inkarnats recht sorgfältig gezeichnet. Die aufgemalten, die Köpfe von Gottesmutter und Kind eng umschließenden Goldnimben sind vom ebenfalls goldenen Grund jeweils durch eine rote Kreislinie getrennt. Auffallend ist, daß der Restaurator darauf verzichtete, Christus – wie üblich – mit einem Kreuznimbus auszuzeichnen (vgl. Abb. 45). Bemerkenswert ist ferner, daß die obligatorischen Namensbeischriften hier fehlen.

Die *Panagia Pammakaristos* zeigt große Ähnlichkeit mit der *Hodegetria* von Chilandari (Abb. 4), die nicht nur darauf zurückzuführen ist, daß beiden derselbe ikonografische Vorwurf zugrunde liegt, sondern auch das gleiche zeitbedingte stilistische Konzept. Übereinstimmungen sind sowohl im stattlichen Format und im Setzverfahren, als auch bis in die Detailzeichnung zu konstatieren; so findet sich bei beiden die gleiche Art, mit Weißhöhungen Lichtakzente zu setzen, die Wangen zu betonen und die Schattenbildung anzugeben.

Der Marientypus geht auf eine hochverehrte Konstantinopler Marienikone zurück: die *Hodegetria*, die nach ihrem zeitweiligen Aufbewahrungsort im Kloster der Hodegon (= Wegführer) benannt wurde. Die Bezeichnung »*Hodegetria*«, die ursprünglich nur diesem Gnadenbild zukam, wurde später dann auch für die zahlreichen Kopien und Varianten übernommen. Durch das in enger Anlehnung an das Urbild geprägte ikonografische Schema sind alle diese Darstellungen so eindeutig ausgezeichnet, daß zur Charakterisierung des Typus die Beischrift »*Hodegetria*« nicht vonnöten war. Nur wenige Exemplare – im Kreise der musivischen Theotokosikonen allein die *Hodegetria von Sofia* (Abb. 48) – tragen die volle Typusbezeichnung und dokumentieren so ihre besonders enge Verbundenheit mit dem berühmten Vorbild.<sup>345)</sup>

Die zeitliche und stilistische Einordnung der mit 98 x 80 cm ungewöhnlich großformatigen Mosaikikone von Sofia<sup>346)</sup> ist nicht einfach, da die archaisch anmutende



Abb. 47  
Patriarchatsikone  
Stifterfigur



Abb. 48  
Gottesmutter mit Kind  
Sofia, Nationalmuseum

Komposition eine Frühdatierung nahelegen könnte; doch die stilistische Ausführung spricht für eine Entstehung im 13. Jahrhundert und rückt die feine musivische Arbeit in enge Nähe zu der ikonographisch und stilistisch ganz ähnlich gestalteten *Hodegetria von Palermo*<sup>347</sup> (Abb. 49). Beide Mosaikbilder folgen der strengen, hieratischen Form des Hodegetria-Typus; aber nicht nur der ikonographische Vorwurf ist derselbe: Maria trägt das Kind auf dem linken Arm und weist mit der ausgestreckten Rechten auf den Erlöser, sondern auch Kopfhaltung, Gesichtstypus und -ausdruck sind ganz ähnlich; vollkommene Übereinstimmung zeigt sich in der stilistischen Ausführung und der subtilen Modellierungstechnik. Das helle Inkarnat mit grünlich-grauer Schattenkonturierung ist in feinen Nuancen modelliert; Augen, Nase und Mund sind dunkel umschattet. Kleine Eigentümlichkeiten, wie z. B. die steile, V-förmige Falte über der Nasenwurzel finden sich sowohl bei der Theotokos von Palermo als auch bei der von Sofia in gleicher Ausprägung. Im Unterschied zu letzterer ist die heute in der Galleria Nazionale della Sicilia zu Palermo befindliche fragmentarische Hodegetria jedoch nur mit Vorbehalt als Mosaikkone anzusprechen; sie stammt wohl aus einem größeren Wandzusammenhang und kommt aus der zerstörten Dorfkirche von Calata Mauro (in der Nähe von Palermo gelegen).

## 6. Die Werke der Übergangszeit

Eine Zwischenposition im Hinblick auf die technischen wie die stilistischen Merkmale kommt der *Theotokosikone* im Katharinenkloster auf dem Sinai<sup>348</sup> zu (Abb. 50). Sie ist – wie auch die 52 x 35,3 cm große Transfigurationstafel im Louvre – ein Werk der Übergangszeit, dessen monumental anmutendes Bildkonzept noch dem Stil der Mosaikkunst des ausgehenden 12. Jahrhunderts verhaftet ist, das daneben aber bereits Anklänge an die Kunst der »Paläologenrenaissance« zeigt. Die 34 x 23 cm (mit Rahmen 44,6 x 33 cm) große Sinaiikone entstand vermutlich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in einem höfischen Atelier Konstantinopels, wobei davon auszugehen ist, daß die Produktion von Mosaikminiaturen auch zur Zeit der Lateinerherrschaft (1204–1261) aufrecht erhalten wurde.

Wie der *Florentiner Pantokrator* (Abb. 42) und die *Pariser Transfiguration* (Abb. 70) ist auch die großformatige Si-



Abb. 49  
Gottesmutter mit Kind  
Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia

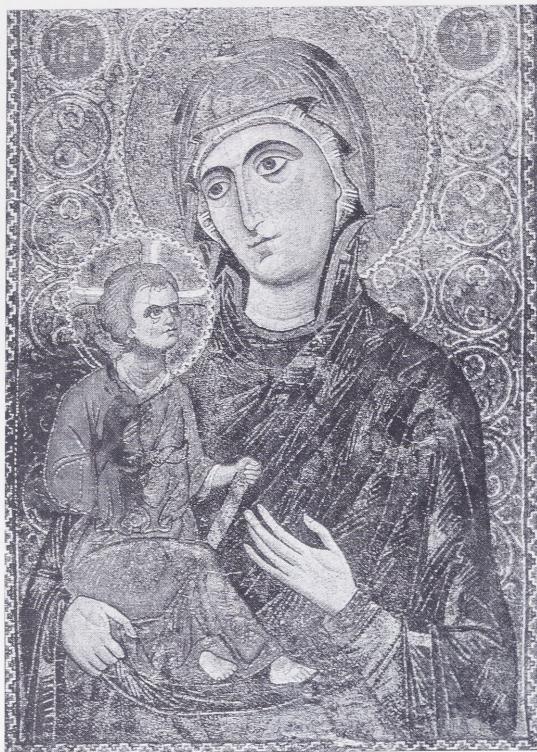


Abb. 50  
Gottesmutter mit Kind  
Sinai, Katharinenkloster

naiikone in winzig kleinen Tesserae gesetzt. Demus räumt ihr eine Position zwischen den großformatigen Tafeln und den kleinformatigen Miniaturmosaiiken ein, denen sie in der Winzigkeit ihrer Tesserae entspricht<sup>349)</sup> (zur Unterscheidung zwischen diesen beiden Gruppen siehe die Ausführungen S. 103 f). Charakteristisch für diese Arbeiten ist, daß durch die überaus subtile Setztechnik eine »malerische« Gesamtwirkung erzielt wird, die den Charakter des Mosaiks fast ganz negiert; so sind z. B. bei der Gesichtsmodellierung der Theotokos feine Pinselstriche in Mosaik nachgeahmt.

Wie bei der Sinaiikone handelt es sich auch bei dem 21,5 x 16,5 cm (mit Rahmen 32,5 x 26,7 cm) großen Miniaturmosaik der *Hagiosoritissa* in der Andreaskirche zu Krakau<sup>350)</sup> (Abb. 51) um ein Werk der Übergangszeit; auch diese feine musivische Arbeit entstand wahrscheinlich unter der Lateinerherrschaft in Konstantinopel.

Charakteristisch für die Krakauer wie für die Sinaiikone ist die überreiche Ornamentierung, die bei letzterer den gesamten Bildgrund mit einem Muster aus stilisierten Ranken und Rosetten bedeckt, während sie bei der *Hagiosoritissa* die Figur selbst, bzw. die Gewandung der Gottesmutter beherrscht. Ornamentik und Farbpalette, die bei der Sinaiikone gegenüber der Krakauer erheblich

nuancierter ist, empfingen ihre befruchtenden Impulse von den Zellenschmelzarbeiten. Im Unterschied zu der *Dexiokratousa* zeigt die *Hagiosoritissa* jedoch nicht die feine, chrysographische Gewandbehandlung, welche bei der Sinaiikone eine gravierende Rolle spielt. Doch daraus zu schließen, daß die sinaitische Theotokos eine Weiterentwicklung in Richtung der »effektreicher« Kunst der Paläologenzeit darstelle, wäre eilfertig. Wahrscheinlich entstanden beide Ikonen in etwa demselben Zeitraum.

Die *Dexiokratousa* geht auf das berühmte Gnadenbild der »Hodegetria« zurück, wenngleich Maria hier – abweichend von dem Vorbild – den Knaben auf dem rechten Arm hält, während sie mit ihrer ausgestreckten Linken auf das göttliche Kind verweist.<sup>351)</sup> Im Gegensatz zu dem strengen, hieratischen Typus, wie er sich in Gestalt der *Hodegetria* von Chilandari (Abb. 4), der *Panagia Pammakaristos* (Abb. 44) und der *Theotokos* von Sofia (Abb. 48) verkörpert findet, ist der Kopf Mariens hier ein wenig dem Kind zugeneigt, wodurch die gefühlsmäßige Verbundenheit zwischen Mutter und Kind angedeutet wird. Das Haupt Christi, mit dem dunkelblonden, von Goldlichtern erhellen Haar, ist zu der Gottesmutter emporgehoben. Unterschiede zu den oben angeführten »strengeeren« Paralleldenkmälern zeigen sich auch in der Haltung des Kindes, das mit untergeschlagenen Beinen in relativ instabiler Haltung auf dem rechten Arm der Muttergot-



Abb. 51  
Gottesmutter (*Hagiosoritissa*)  
Krakau, St. Andreas

tes thront; auf die so paläologisch anmutende Attitüde wurde bereits hingewiesen. Die blaue, rot verschnürte Schriftrolle, die der Knabe in seiner Linken hält, ist – entgegen dem üblichen Schema – an das Knie gestemmt. Die (in Malerei ergänzte) rechte Hand ist im obligatorischen Segensgestus erhoben. Der Knabe erscheint im goldgelichteten Himation. In der dekorativen, chrysographischen Faltengebung, der Art, wie der Saum und der untergegürte Faltenüberwurf vor der Brust gegeben sind, äußert sich die Vorliebe für geschlängelte Formen.

Strenger dagegen präsentiert sich das Formengut der Krakauer Ikone; die halbfigurige Gestalt der »chalkopratischen« Gottesmutter, die in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt in Orantenhaltung erscheint, füllt fast das gesamte Bildfeld aus. Sie wirkt »monumental« und geht wohl auch auf monumentale Vorbilder des 12. Jahrhunderts zurück. Der Typus der *Hagiosoritissa*, der sich gerade im 12. und 13. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreu-

te, ist in mehreren Varianten bekannt.<sup>352)</sup> Meist erscheint im Himmelssegment die Hand Gottes oder die Gestalt Christi, der die Gottesmutter zugewandt ist. Hier ist es Christus, dem die Gebärde der Interzession gilt; er blickt auf Maria herab und segnet mit seiner Rechten. Die Rolle der Gottesmutter als Mittlerin zwischen Christus und der Menschheit erfährt besondere Betonung und der Gedanke der Fürsprache ist von tragender Bedeutung.

Der Kopf Mariens ist leicht nach rechts geneigt. Der Blick der großen, mandelförmigen Augen mit den stark ausgeprägten Schlupflidern ist aus dem Bild heraus gerichtet. Das weich modellierte Gesicht mit dem sanftmüttigen Gesichtsausdruck strahlt Ernst und Ruhe aus. Der physiognomische Typus erinnert an die sog. »Calahorra-Madonnen«,<sup>353)</sup> die im Schnitt der Gesichter und der Neigung des Hauptes enge Parallelität zeigen. Die »Kahn-Madonna« und die »Mellon-Madonna«, die beide aus einer Kirche in Calahorra (Spanien) stammen und sich



Abb. 52  
Gottesmutter mit Kind,  
umgeben  
von den zwölf Aposteln  
Brüssel, Sammlung Stoclet

heute in der National Gallery in Washington befinden, entstanden wahrscheinlich – wie auch die sinaitische Dexiokratousa und die Krakauer Hagiosoritissa – vor 1261 in Konstantinopel.

Gewiß später ist das schon paläologenzeitlich geprägte Mosaikbild der *Gottesmutter mit Kind, umgeben von zwölf Aposteln* (Abb. 52), das sich bis vor kurzem noch in der Brüsseler Sammlung Stoclet befand.<sup>354)</sup> Auf dem Höhepunkt der Zeit in seiner stilistischen Ausführung, mutet der ikonographische Typus der Hodegetria und die steife Haltung des schlanken, gelängten Körpers Christi, der frontal auf dem Arm der Gottesmutter thront, recht altertümlich an, was Talbot Rice wohl auch veranlaßt haben dürfte, diese Komposition »dem 12., wenn nicht gar dem ausgehenden 11. Jahrhundert«<sup>355)</sup> zuzuordnen, was aber allenfalls für die Entstehung des Archetypus zutreffend sein dürfte.

Die einzelnen Bildfelder der in kleinformatigen Tesserae gesetzten Mosaikrone sind durch breite Metallstege voneinander getrennt. Im Zentrum der Komposition ist die halbfigurige Gottesmutter mit dem Kind auf dem linken Arm dargestellt; der segnende Christusknappe – ohne Beischrift und obligatorischen Kreuznimbus! – ist im Logostypus mit betont hoher Stirn gegeben. Maria hebt sich in kräftiger, dunkler Silhouette von dem Kind im überreich goldgelichteten Himation ab. Die Drapierung der Gewänder in streng linearer Faltengebung, mit Vorliebe für geometrische Aufteilung und Parallelfalten (vgl. den schärpenartig vor der Brust Christi verlaufenden Faltenstrang) nimmt auf die körperlichen Gegebenheiten kaum Rücksicht.

Ein Würfelmuster schließt das mittlere Kompartiment ab. Zwölf kleine, nahezu quadratische Bildfelder mit minutiös gezeichneten Brustbildern von Heiligen sind rings um das Mittelfeld angeordnet. Die Dargestellten sind jeweils durch in Rechteckfelder eingeschriebene Namensbeischrift gekennzeichnet. Obwohl eine starke Typisierung vorherrscht, klingt daneben aber auch das Bestreben an, durch verschiedenartige Haar- und Barttracht – teils bärartig, teils bartlos; manche sind jugendlich, andere mit greisenhaften Zügen und Stirnglatze dargestellt – eine gewisse Individualität zu geben. Die Halbfiguren sind in mehr oder weniger leichter Drehung auf die Hodegetria im Zentrum ausgerichtet; alle halten Codices, bzw. Schriftrollen in ihren Händen. Hellhöhungen, ausgezeichnete Lichtführung, ausgewogene Symmetrie und feinste Ausführung bis in die Details, wie etwa die edelsteinbesetzten Buchdeckel, weisen diese feine musivische Arbeit als hauptstädtisches Werk der Paläologenzeit aus.

Auch bei dem kleinformatigen Mosaikbild der *hl. Anna*

mit der kleinen Maria (Abb. 31) im Athoskloster Vatopedi,<sup>356)</sup> dessen Entstehungszeit bislang – bis auf wenige Ausnahmen – in der Literatur meist im 11./12. Jahrhundert angesetzt wurde, handelt es sich eindeutig um eine paläologenzeitliche Schöpfung. Auf die Zuschreibung an den »Miniaturmäster per excellence« wurde bereits verwiesen.

Für den ikonographischen Vorwurf des Motivs stand die Hodegetria Pate. Doch findet sich die Darstellung der Mutter Anna mit dem Kind auf dem linken Arm – hier durch die Beischrift Η ΑΓΗ ΑΝΝΑ und ΜΡ ΘΥ gekennzeichnet – wesentlich seltener in der byzantinischen Kunst. Gestik und Haltung sind getreu dem Vorbild gestaltet. Maria ist zwar in kindhaft kleiner Gestalt, doch ansonsten ganz im Erwachsenentypus gegeben, das Haupt vom Maphorion bedeckt; so ist sie mehr »Gottesmutter en miniature« denn Kind. Die stehende, ganzfigurige Mutter Anna weist dieselbe Gestalt und denselben Kopftypus auf, wie dies üblicherweise für die Theotokos charakteristisch ist.

Das Miniaturmosaik ist in einen 25 x 20 cm großen, silbervergoldeten Rahmen eingelassen, welcher mit Treibarbeiten geschmückt ist, die alternierend figürlichen und ornamentalen Dekor zeigen. Der prächtige Rahmen weist sich eindeutig als Werk der Paläologenzeit aus; Ikone und Rahmen wurden wohl als Ensemble zu Beginn des 14. Jahrhunderts gearbeitet.

## 7. Die paläologenzeitliche Hauptgruppe

Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts entwickelte sich das Mosaikbild hin zum eigentlichen *Miniaturmosaik*, ein Prozeß, der spätestens zu Beginn des 14. Jahrhunderts mit der Reduzierung der Formate auf absolute Mindestmaße, wie im Falle der sinaitischen Kreuzigung (Abb. 38), abgeschlossen war. Feiner Gradmesser dieser Entwicklung sind – abgesehen von den stilistischen Kriterien – die Größe der Tesserae und der Tafelformate.

Die Mehrzahl der *kleinformatigen* Mosaikikonen ist wahrscheinlich in der Zeit zwischen 1260 und 1320 entstanden. Nur wenige, wie die sinaitische Demetriosikone (Abb. 43) und die Nikolausikone auf Patmos (Abb. 7), sind früher; zu diesen zählt auch die Burtscheider Tafel. Sicher nicht so früh, d. h. komnenisch, wie Lazarev annimmt und in einem Zuge mit der Burtscheider Nikolausikone anführt,<sup>357)</sup> sondern zur Zeit der Paläologenrenaissance entstanden die diminutiven Mosaiktafeln des Johannes Prodromos in der Schatzkammer von San Marco in Venedig<sup>358)</sup> (Abb. 53) und des hl. Georg im Tifliser Museum<sup>359)</sup> (Abb. 3); beide Tafeln sind in großen Partien ihres musivischen Bestandes entkleidet, so daß

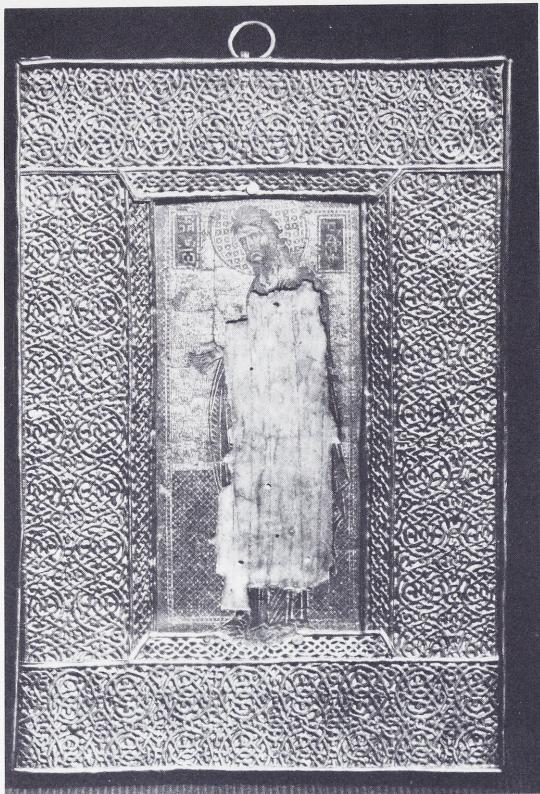


Abb. 53  
Johannes der Täufer  
Venedig, San Marco

das blanke Holz zutage tritt. Trotz des fragmentarischen Erhaltungszustandes wird noch deutlich, daß wir hier qualitätsvolle Arbeiten im Geiste der »Paläogenrennaissance« vor Augen haben.

Das kleinformatige, in winzigen Tesserae gesetzte Mosaikbild des *hl. Georg*, das P. O. Schmerling in Swanetien (im Großen Kaukasus) aufgefunden hatte und das sich heute in Tiflis befindet, zeigt den Kriegerheiligen in prunkvoller Rüstung, mit aufgestütztem Schild in seiner Linken, vor Goldgrund auf reich ornamentiertem Boden stehend (vgl. die Christusikonen von Esphigmenou [Abb. 32] und Galatina [Abb. 33] mit ähnlichem Kompositions- und Dekorschema). In seiner hoch erhobenen Rechten hält der *hl. Georg* eine Lanze mit vergoldeter Spitze. Die dunkel konturierte rechte Hand, die den dünnen Speerschaft – in leicht manierierter Weise mit abgespreiztem Zeigefinger – umfaßt, ist auffallend kleiner gestaltet als die ebenfalls dunkel konturierte, kräftige Linke, die lässig auf den reich verzierten Schild gestützt ist.

Der ikonographische Typus ähnelt dem des *hl. Demetrios* von Sassoferato (Abb. 66), und auch die Haltung der gelängt proportionierten Gestalt ist ähnlich. Überein-

stimmungen zeigen sich auch in dem dekorativ-ornamentalen Grundton, nur mit dem Unterschied, daß der Nimbus des *hl. Georg* einfach golden ist, während ein reich verzierter Nimbus das Haupt des *hl. Demetrios* umschließt.

Auf Grund der starken Beschädigungen der Georgsikone, insbesondere im Kopfbereich, der bis auf Ansätze des dunkelblonden Lockenschopfes gänzlich zerstört ist, kann ein detaillierter ikonographischer Vergleich nicht angestellt werden. Die stilistische Ausführung weist diesem subtilen, paläogenzeitlichen Miniaturmosaik eine Position zwischen der Demetriusikone von Sassoferato und der Johannesikone in Venedig zu. Die letztgenannte Ikone, ein 14,5 x 6,7 cm großes Miniaturmosaik in schmallem Hochformat, zeigt *Johannes den Täufer* im Dreiviertelprofil, wie er in leichter Schrittstellung nach links gewandt, mit zur Fürbitte erhobenen Händen, ruhig da steht. Die ganzfigurige, in den Proportionen gelängte Gestalt im bodenlangen, goldgelichteten Gewand ist ganz ähnlich der des *Propheten Samuel* in der Leningrader Eremitage<sup>360)</sup> (Abb. 54).



Abb. 54  
Prophet Samuel  
Leningrad, Eremitage

Übereinstimmungen zeigen sich nicht nur in der feinen stilistischen Ausführung, sondern auch im ikonographischen Typus, im analogen Standmotiv bis hin zur Detailgestaltung, wie der Barttracht, dem rautengemusterten Grund der jeweils zweizonigen Bildflächen etc.; mit der kräftigen, voluminösen Gestalt der komnenenzeitlichen Konstantinopler Johannesikone (Abb. 46) hat der paläologenzeitliche Typus – bis auf das für Johannes-Prodromos-Darstellungen charakteristische »zerzauste« Haupthaar – nur noch wenig gemeinsam.

Im Gegensatz zu dem stehenden Christus von Espigmenou (Abb. 32) und dem von Galatina (Abb. 33) findet sich bei der Ikone in Venedig keine gesondert gekennzeichnete Standfläche; vielmehr scheinen die Füße des Heiligen, die über das eigentliche, von einer schmalen Bordüre gerahmte Bildfeld hinausgreifen, direkt auf dem Silberrahmen zu ruhen, der an dieser Stelle eine eigens dafür geschaffene Ausbuchtung aufweist. Der ca. 5 cm breite, 23,2 x 16,3 cm große Rahmen, der das kleine Miniaturmosaik umgibt, stammt wohl aus derselben Zeit wie jenes. Die uniforme Ornamentik weist das Rahmenwerk als paläologisches Serienprodukt aus.

In diese Reihe kleinformatiger Ziertäfelchen, die in reizvollem Kontrast zu ihrem Miniaturformat alle mit recht wuchtigen Rahmen versehen sind, gehören – nebst der Johannesikone – auch die Christusikonen von Galatina und Espigmenou; diese drei, bis auf wenige Millimeter nahezu gleich großen Miniaturmosaike sind sich in ihrer technischen und stilistischen Ausführung und im gesamten Gestaltungskonzept (vgl. Nimbusschmuckformen, Lineament der Falten, die Gliederung des Bildfeldes mit dem zweizonigen Grund in der Kombination von lichter Fläche und geometrisch gemustertem Grund etc.) so ähnlich, daß sie sicher nicht nur in enger zeitlicher Nähe zueinander entstanden, sondern gar die Vermutung naheliegt, daß sie aus derselben hauptstädtischen Werkstatt, nämlich dem Atelier des »Miniaturmasters par excellence« stammen. Die beiden letztgenannten sowie die nur fragmentarisch erhaltene 18 x 11 cm große Christusikone im Athoskloster Lavra und die 19 x 11 cm große Christusikone, die – in ein Reliquiar des hl. Gregor von Nazianz eingelassen – heute in Rom in Santa Maria in Campitelli in der Capella delle Reliquie<sup>361</sup> aufbewahrt wird, entstanden wohl nach derselben Bildvorlage in enger zeitlicher Nähe, da sie ikonographisch und stilistisch (bis hin zur Detailgestaltung) übereinstimmen.

Eine gemeinsame Bildvorlage lag auch den beiden *Akra Tapeinosis*-Darstellungen: dem 17,5 x 13 cm großen Miniaturmosaik im Theotokos-Kloster zu Tatarna (Evritanien)<sup>362</sup> und dem 19 x 13 cm großen, in ein triptychonförmiges Reliquiar Gregors d. Gr. eingelassenen Mosaikbild in der römischen Kirche Santa Croce in Gerusalem-

me<sup>363</sup> zugrunde. Beiden gemeinsam ist auch der »pathetische« Grundton, die Betonung des menschlichen Leidens, das sich auf dem von stummer Trauer und Todesqualen gezeichneten Antlitz Christi widerspiegelt. Der halbfigurige, unbekleidete Leichnam erscheint in Frontalansicht vor dem dunkel emporragenden Kreuz mit Titulusbalken. Das Haupt ist – zur rechten Seite hin geneigt – tief auf die Brust gesunken. Die Augen sind geschlossen. Christus ist als Toter gegeben. Stil und Kompositionsschema, welches in dieser Weise nicht vor dem 14. Jahrhundert faßbar ist, weisen das Bild des geopferten Erlösers eindeutig als Werk der Paläogenzzeit aus. Die Darstellung Christi zeigt Ähnlichkeit mit vergleichbaren Kompositionen des liegenden Leichnams Christi auf den Epitaphioi des 14. Jahrhunderts.<sup>364</sup>

Im Unterschied zu dem Christus imago pietatis von Tatarna (Abb. 55) ist das römische Brustbild (Abb. 56) weiter herabgeführt, so daß auch die feingliedrigen Hände, die noch die blutigen Spuren der Kreuznägel aufweisen, zu sehen sind. Durch die Präsentation der Wundmale – auch die Seitenwunde ist deutlich sichtbar – wird die Bilddramatik erheblich gesteigert. Der breitschultrige Oberkörper mit der kräftigen Bauchmuskulatur und den symmetrisch gestalteten Rippenbögen erinnert in seiner



Abb. 55  
Christus imago pietatis  
Tatarna, Theotokos-Kloster



Abb. 56  
*Christus imago pietatis*  
*Rom, S. Croce in Gerusalemme*

feinnervigen, aber ausgeprägt schematisierten Anatomie an einige Gestalten der vierzig Märtyrer von Sebaste, die das 22 x 16 cm große Miniaturmosaik in der Washingtoner Dumbarton Oaks Collection<sup>365)</sup> zeigt (Abb. 57).

Das Martyrium der christlichen Soldaten der Legio fulminata, die in einer bitterkalten Winternacht des Jahres 320 auf dem Eis eines zugefrorenen Teiches bei Sebaste (dem heutigen Sivas in Kleinasiens) um ihres Glaubens willen den Märtyrertod durch Erfrieren erlitten haben sollen, zählt zu den populärsten Martyriumsszenen der ostkirchlichen Kunst;<sup>366)</sup> vor allem in höheren Militärkreisen und am byzantinischen Hof erfreuten sich die *Hagioi Tessarakonti* besonderer Verehrung. Die Washingtoner Tafel hebt sich gegenüber den früheren, gleichthematischen Bildformulierungen, wie z. B. dem Berliner Elfenbein<sup>367)</sup> und dem Mittelstück eines Triptychons in der Leningrader Eremitage,<sup>368)</sup> durch expressive, realistische Gestaltung und insbesondere durch die wohl einzigartige »Individualität« der Einzelheiligen ab.

Die 39 Märtyrer (einer fehlt) stehen als geschlossene Gruppe in Dreierreihe, nur notdürftig bekleidet, auf dem Eisgrund. Im Vordergrund markieren zwei Felsbrocken die Ufergrenzen des Sees. Die Gestalten der vordersten Reihe sind ganzfigurig dargestellt; dahinter sind (in der mittleren Reihe) Märtyrer im Büstenformat und (ganz oben) Köpfe zu sehen, deren Zugehörigkeit zu ein-

zernen Gliedmaßen oft nicht ganz deutlich auszumachen ist. Die gelängt proportionierten Gestalten sind schlank und doch zugleich muskulös. Sie haben gegenüber früheren Darstellungen enorm an Plastizität gewonnen und lassen deutlich erkennen, daß für die Körpermödellierung z. T. auch antike Vorlagen herangezogen wurden. Daneben fällt die große Vielfalt an Kopftypen auf, eine Aneinanderreihung von pseudoporträthaften Charakterköpfen, die nicht nur in Haar- und Barttracht vom bartlosen Jüngling bis zum bärtigen Greis differieren. Auch hier wird antiker Einfluß spürbar; so erinnert z. B. der im Profil gegebene bartlose Jüngling in der obersten Reihe (sechster von links) an den berühmten pompejanischen Alexanderkopf. Auch andere zeigen sich unmittelbar von paganen Modellen, Autorenporträts u.ä. beeinflußt. Doch wirken diese an antiken Vorbildern orientierten Elemente nicht wie »Versatzstücke« oder Fremdkörper, sondern sind vorzüglich in den homogen wirkenden Gesamtkomplex integriert. Neben solchen Gestalten, die in enger Anlehnung an hellenistische Vorlagen entstanden, finden sich aber auch andere, die ganz davon abweichen und keinerlei antikisierende Züge aufweisen; wieder andere erinnern an solche, wie sie sich in den Mosaiken der Chora Kirche wiederfinden.

Die ganz vom Geiste der »Paläologenrenaissance« geprägte, feine musivische Arbeit entstand zu Beginn des 14. Jahrhunderts in enger zeitlicher Nähe zu den Mosaikdekorationen der Chora Kirche, wahrscheinlich ein wenig früher als jene, wie die Stilanalyse ergibt.<sup>369)</sup> In beiden Fällen handelt es sich eindeutig um Werke hauptstädtischer Künstler. Die ebenfalls dem 14. Jahrhundert zugehörige Darstellung in der Konstantinopler Euphemia-Kirche<sup>370)</sup> zeigt eine ähnliche Komposition wie das Miniaturmosaik, nur sind die Bewegungsräume der Figuren großzügiger gestaltet und erlauben entsprechend differenziertere Gestik.

Realistische Konzeption, Antikennähe, plastische Modellierung und expressiver Ausdruck – charakteristische Elemente der neuen Renaissance-Bewegung – zeichnen die Darstellung des Washingtoner Mosaikbildes aus, die zudem von dem Bemühen getragen ist, die ganze Ausdrucksskala menschlichen Leidens, von Verzweiflung bis zu stoischer Ruhe, von unerschütterlichem Glauben bis hin zu tiefer innerer Erregung, nachzuempfinden und feinfühlig wiederzugeben. Leiden, Kälte und starke Anspannung sind hier deutlich spürbar; dementsprechend sind Gestik und Gesichtsausdruck gestaltet. Ein Greis ist zusammengebrochen und wird von seinen jüngeren Gefährten gestützt. Die den Betrachter unmittelbar ansprechende Intensität des Ausdrucks, welche sich vor allem in den Gesichtern konzentriert, die nicht länger nur heroisch-schöne, verklärte Züge tragen, ist es, was dieses Werk als eindrucksvolle Schöpfung der Paläologenrenaissance ausweist.

Oberhalb der Figurengruppe ist in schwarzen Majuskeln (nicht mosaiziert, sondern in den Goldgrund eingelegt) die fragmentarische Inschrift OI ΑΓ(ΙΟΙ ΤΕC)CAPA-KONTA zu lesen; darunter, d. h. unmittelbar über den Köpfen der obersten Reihe, findet sich der Anfangsbuchstabe einer zweiten Schriftreihe M(APTYPEC?), die fast ganz zerstört ist. Im Himmelssegment erscheint die Hand Gottes. Über den unnimbierten(!) Häuptern der Heiligen schweben am Himmel aufgereiht goldene Märtyrerkronen, besetzt mit kostbaren roten und blauen Edelsteinen. Beischrift und Kronen sind nach links versetzt, d. h. diese asymmetrische Anordnung verlangt nach einem Gegenpol, den wohl das (nun fehlende) Badehaus bildete, welches sich wahrscheinlich einst in der rechten oberen, heute zerstörten Ecke befand.

*Die Miniaturmosaikkunst erlebte ihre Blütezeit in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts z. Z. der »Paläologenrenaissance«. In dieser Zeit entstanden so prächtige Werke wie die oben besprochene Washingtoner Tafel, der diminutive Florentiner Festbildzyklus und die Londoner Verkündigung, welche in ihrer realistisch-expressiven Konzeption mit übersteigerter Bilddramatik, plastischer Modellierung und Antikennähe die Stilgesinnung der Renaissance-Bewegung unter der Paläologenherrschaft am reinsten verkörpern. Die gelängt proportionierten Gestalten zeigen sich z. T. deutlich von antiken Vorbildern beeinflußt. Die stark bewegte Dynamik des Stils dokumentiert sich am offensichtlichsten in der Bewegung der faltenreichen, prächtigen Gewänder, die die voluminös-plastisch modellierten Figuren locker umhüllen und mit unruhig flat-*



Abb. 57  
Die Vierzig Märtyrer  
von Sebaste  
Washington,  
Dumbarton Oaks Collection

ternden Zipfeln die dramatische Wirkung steigern (vgl. die sinaitische Kreuzigung [Abb. 38] und insbesondere die Anastasis [Abb. 36b] der Florentiner Festbildtafel). Reiche Architekturangaben (vgl. Abb. 35) und phantasievolle Dekorationen zeichnen den Bildgrund aus.

In derselben Zeit, d. h. zu Beginn des 14. Jahrhunderts, müssen auch das Pariser Mosaiktondo des hl. Georg im Drachenkampf (Abb. 34), die Tafel der Vier Kirchenväter in der Leningrader Eremitage (Abb. 27), die Johannes-Evangelist-Ikone im Lavra-Kloster (Abb. 29) und der Pantokrator von Chimay<sup>371)</sup> (Abb. 58) entstanden sein;



Abb. 58  
Christus Pantokrator  
Chimay, St. Peter und Paul

letzterer zeigt im Typus große Ähnlichkeit mit dem Pantokrator in der Kuppel der südlichen Seitenkapelle der Fethiye Camii,<sup>372)</sup> sowie dem Pantokrator im Tympanonfeld über dem Eingang zum inneren Narthex der Chora Kirche in Istanbul<sup>373)</sup> (Abb. 60). Die Gesichtszüge sind weich modelliert; der Ausdruck ist sanft und harmonisch und zeigt nur noch wenig von der hieratischen Strenge, wie sie den komnenenzeitlichen Florentiner Pantokrator (Abb. 42) auszeichnet.

Die 12 x 10,3 cm große *Christusikone* ging im Jahre 1475 als Geschenk von Papst Sixtus IV. (1471–1484) an Philippe de Croy, Graf zu Chimay im Hennegau, der sie in seinem Testament vom 1. September 1476, zusammen mit einem



Abb. 59  
Silberkästchen des Philippe de Croy (um 1475)  
Chimay, St. Peter und Paul

eigen für seine Aufbewahrung gefertigten Silberkästchen, der Kollegiatkirche St. Peter und Paul in Chimay vermachte.<sup>374)</sup> Der 20,5 x 18,6 cm große Silberrahmen, der das kleinformatige Miniaturmosaik umgibt, stammt – der Ausführung der Schmuckelemente nach zu urteilen – aus derselben Zeit wie die reich verzierte, 23,5 x 22 x 8,5 cm große Silbertruhe mit dem Wappen des Philippe de Croy (Abb. 59).

Das Brustbild zeigt Christus im traditionellen Pantokrator-Schema: in der Linken hält er das geschlossene Evangelienbuch mit edelsteinverziertem, goldenem Beschlag. Die schmale, rot konturierte Rechte ist im obligatorischen Segensgestus erhoben. Die Handhaltung, d. h. die Art, wie Mittel- und Ringfinger zum Daumen gebogen sind, während Zeigefinger und kleiner Finger aufrecht stehend den Namen Jesu andeuten, wirkt ein wenig geziert. Die Strenge der hieratischen Darstellung in Frontalansicht wußte der Mosaizist mit denselben künstlerischen Stilmitteln zu mildern, deren man sich auch schon bei dem Berliner Christus »Erbarmer« bediente (vgl. Abb. 41).



Abb. 60  
Christus Pantokrator  
Istanbul, Chora Kirche

Die Gesichtsbildung ist leicht asymmetrisch. Das Antlitz, das von den dunkel umschatteten Augen und der langen, geraden Nase beherrscht wird, büßte die strenge Proportionalität ein und der Gesichtsausdruck gewann dafür an milder Expressivität. Der sanfte und in seiner leicht schmerzlichen Betonung zugleich mitleiderregende Ausdruck ist – wie auch die Darstellung Christi in der Kariye und Fethiye Camii zeigen – typisch für das Christusbild im »Renaissance-Stil« des frühen 14. Jahrhunderts. Mit dem frühen, strengen Pantokratorvorwurf ist diesen nur noch der Typus in Haltung und Form gemeinsam. Haar- und Barttracht sind wie üblich gezeichnet: das hellbraune Haupthaar ist in der Mitte gescheitelt; zwei kleine Strähnchen fallen widerborstig in die freie Stirn. Die Zweiteilung des Bartes ist in vier schwungvollen, dunklen Linien angegeben. Haupthaar und Bart sind schwarz konturiert.

Ein aus weiß gerahmten roten und grauen Kreuzchen gebildetes fortlaufendes Muster – ähnlich dem der Buntscheider Nikolausikone – faßt das Miniaturmosaik ein; parallel dazu verläuft ein ca. 7 mm breites Zickzackband mit eingelegten dreieckförmigen Goldintarsien, welches das eigentliche Bildfeld begrenzt. Das bunte, unruhige Rahmenmuster kontrastiert wirkungsvoll mit der dunklen Silhouette der Gestalt Christi, dessen kompakter Körper in ein weites dunkelrotes Himation über einem tiefblauen Chiton mit chrysographischer Faltenangabe in betonter Linearität gehüllt ist. Die Faltengebung mit Dreieckformen am linken Arm und der Schulter, sowie mit senkrecht verlaufenden Falten, von denen zahlreiche parallele Faltenstege ausgehen, wirkt wenig organisch; ohne die Körperlichkeit zu berücksichtigen, überzieht sie Mantel und Chiton mit einem geometrischen Goldliniennetz.

Nur die Goldtesserae, bei denen es sich – wie die Analyse von L. Kockaert und L. Maes laut Restaurationsbericht ergab – um vergoldete Kupferstiftchen handelt, sind in musivischer Technik gesetzt, während die Gewänder aus einer dunkelblau bzw. rotbraun eingefärbten Wachsmasse bestehen, in welche die winzigen goldenen Stiftchen, die zur chrysographischen Faltenangabe dienen, eingelegt sind.<sup>375)</sup>

Wie bei dem Pantokrator von Chimay kam auch bei dem Mosaikbild des *thronenden Christus* (Abb. 61) ein Kombinationsverfahren von Mosaik und Enkaustik zur Anwendung. Das 18,7 x 11,2 cm große Miniaturmosaik, das erst 1960 in der Ohridner Peribleptoskirche aufgefunden wurde,<sup>376)</sup> zeigt Christus, ganzfigurig, auf einem reich verzierten Thron mit rotem Kissen sitzend; er segnet mit der Rechten, die vor die Brust geführt ist, und hält mit der Linken einen geschlossenen Codex auf sein linkes Knie gestützt.

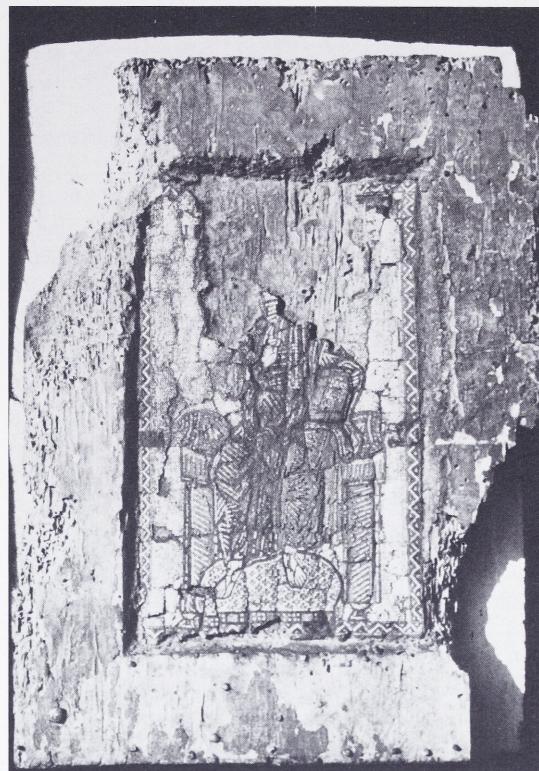


Abb. 61  
Thronender Christus  
Obrid, Sv. Kliment (Depot)

Die Gewandung Christi, bestehend aus Chiton und reich gefälteltem Himation, ist goldgelichtet. Hierbei bediente sich der Künstler der bereits erwähnten speziellen Mischtechnik von Miniaturmosaik und Enkaustik. Der Wachgrund ist partiell eingefärbt, so z. B. blau beim Gewand und ockerfarben beim Thron; darauf wurden dann die goldfarbenen Lichter in kupfervergoldeten Kuben aufgesetzt. Nur der Goldgrund und das Inkarnat sind ganz in ca. 0,9 x 0,9 mm großen Tesserae dicht aneinander gesetzt; ferner sind die terrakottafarbenen Schatten auf dem Chiton und die dunkelblau-schwarzen auf dem Himation in Mosaik ausgeführt. Die das Bildfeld abschließende Zickzackbordüre in hellgrün, weiß, gold, rot und dunkelblau zeigt die ersten Farben in Mosaik, während die beiden letzteren in Enkaustik gegeben sind. Die Füße Christi ruhen auf einem mit Kreuzchenmuster verzierten Kissen, bei dessen Ausführung ebenfalls die kombinierte Technik zur Anwendung kam, was ein raffiniertes Licht/Schattenspiel zwischen vertieften Kreuzchen und erhabenen Partien ermöglichte.

Das Miniaturmosaik wurde im Zuge der Restaurierungsarbeiten von Ilija Kavkaleski und Momčilo Petrovski gründlich analysiert, wobei sich gezeigt hat, daß die Tesserae für den Hintergrund und die Lichthöhlungen aus

vergoldeten Kupferplättchen sind, während die übrigen aus verschiedenfarbigem Email, bzw. Glaspaste bestehen.

Die zeitliche und stilistische Einordnung des thronenden Christus von Ohrid wird dadurch erschwert, daß die Darstellung nur fragmentarisch erhalten blieb; vor allem das Fehlen des Kopfes vereitelt einen detaillierten ikonographischen Vergleich und entsprechende Zuordnung. Modellierung, Linienführung und Kolorit rücken diese neu entdeckte Christusikone in die Nähe der Christusbilder von Espigmenou (Abb. 32) und Galatina (Abb. 33), wahrscheinlich ist sie aber ein wenig früher entstanden als jene, deren routinierter Stil bereits Anzeichen von »Verhärtung« und »Manierismus« trägt.

Die Haltung des Körpers Christi, der – das rechte Bein ein wenig vorgesetzt – in leicht instabiler Haltung auf dem Thron sitzt, ist recht »realistisch« nachempfunden, die perspektivischen Verkürzungen sind logisch, die organischen Formen, wie z. B. die grazilen Füße in den dünnen Sandalen, erscheinen sehr natürlich. Dagegen wirkt die lineare Faltengebung vordergründig dekorativ-ornamental; sie überzieht die organische Gestalt wie ein oktroyiertes Raster, ohne die körperlichen Gegebenheiten ausreichend zu berücksichtigen. Gerade dieses anorganisch-dekorative Element der goldgelichteten Zeichnung ist es, was auch die Christusikone von Espigmenou und die von Galatina auszeichnet.

Wie die beiden letztgenannten war auch die Ohrider Ikonen ursprünglich mit einem breiten, metallenen Rahmen versehen, was die versilberten Kupferstiftchen, von denen noch 23 im Holz gefunden wurden, bezeugen. Die 28,8 x 21 cm große Tafel ist heute ihres (silbernen?) Beischlages gänzlich entkleidet.

Ein weiteres Miniaturmosaik, das ebenfalls im Jahre 1960 in der Ohrider Peribleptoskirche (Sv. Kliment) aufgefunden wurde, wo es vormals zur Türarretierung(!) diente, ist dermaßen schlecht erhalten, daß nicht mehr zu erkennen ist, was einstmais dargestellt war. Nur acht unbedeutende musivische Fragmente – und zwar von der in winzigen Tesserae von ca. 0,5 – 0,7 mm Größe gesetzten Rahmenbordüre – haben sich erhalten.<sup>377</sup> In der Mitte des ca. 17 x 11 cm großen Bildfeldes finden sich Reste von eingefärbter Wachsmasse, die direkt auf das Holz aufgetragen ist. Recht deutlich sind noch die Spuren von Farbe zu erkennen, mit denen die Konturen einer stehenden Figur gegeben sind. Wahrscheinlich hatte sie in etwa dieselbe Form wie der stehende Christus von Galatina (vgl. Abb. 33). Die Holztafel misst mit Rahmen 27,7 x 21,5 cm (Maße rekonstruiert, da die linke Rahmenleiste gänzlich verloren ist), war also fast so groß wie die besser erhaltene Christusikone. Wie jene war auch sie ursprünglich mit

einem Metallbeschlag geschmückt, von dessen Befestigung noch sieben kupfervergoldete Stiftchen herrühren.

Bei dem 9,5 x 7,5 cm großen Mosaikbild des *Christus Emmanuel* im Moskauer Historischen Museum<sup>378</sup> (Abb. 62) kam das nämliche Setzverfahren wie bei der Ohrider Christusikone und dem Pantokrator von Chimay zur Anwendung. Das in winzigen Tesserae kombiniert mit Enkaustik gearbeitete Miniaturmosaik hat arg gelitten und weist erhebliche Beschädigungen auf; zahlreiche tiefe Sprünge durchziehen die kleinformatige Tafel, die in einen wuchtigen, ca. 18 x 13 cm großen Holzrahmen eingelassen ist.

Zur Darstellung gelangte das in der byzantinischen Kunst als eigenständiges Ikonenmotiv äußerst seltene Bild des jugendlichen Christus Emmanuel in Halbfigur und Frontalansicht; er ist als Verkörperung des göttlichen Logos aufzufassen und keineswegs als lebender Christusknabe gemeint.<sup>379</sup> In seiner Linken hält er eine Schriftrolle; die in Brusthöhe erhobene Rechte spendet – wie üblich – den Segen. Das jugendliche, bartlose Antlitz Christi ist in hellen beige-rosafarbenen Tönen sehr weich und plastisch modelliert. Die wulstigen Lippen, ausgeprägte Halsmuskulatur, breite Nase und die abstehenden Ohren sind weit entfernt von einem »idealisierte-



Abb. 62  
*Christus Emmanuel*  
Moskau, Historisches Museum

ten« Christusbild, doch wirken die kindlich-weichen Züge recht ansprechend.

Die Schatten unter den großen, dunklen Augen sind mit brauner Wachsfarbe ausgefüllt; desselben Verfahrens bediente sich der Künstler bei der Gestaltung der Schattenpartie an der Peripherie des Ovals. Die ausladende, betont hohe, gewölbte Stirn ist nur noch fragmentarisch erhalten; auch der Kreuznimbus ist größtenteils verloren. Von dem Bildgrund aus vergoldeten Silberstiftchen blieben nur wenige Reste erhalten. Die ca. 0,5 – 1 mm großen metallenen Plättchen – daß es sich um Plättchen und nicht um Kuben handelt, zeigt die Analyse in der Aufnahme bei Ovcinnikova<sup>380)</sup> ganz deutlich – sind in eine ca. 2 – 3 mm dicke Wachsschicht eingebettet und zwar in solch großen Abständen, daß dazwischen die helle Grundierung sichtbar wird. Die verhaltene, im Grundton gedämpfte Farbskala zeigt zwar nicht die reiche Palette und Brillanz, wie sie die zur Blütezeit der Miniaturmosaikkunst geschaffenen Meisterwerke auszeichnen, doch steht es außer Frage, daß wir hier eine paläologenzeitliche Arbeit vor Augen haben. Ebenso wie die Entstehung der Ohrider Ikone muß auch die Moskauer Tafel des Christus Emmanuel an die Schwelle des 14. Jahrhunderts fallen.

Um die Jahrhundertwende entstand wahrscheinlich auch das 95 x 62 cm große Mosaikbild der *Gottesmutter »Episkepsis«* (Abb. 30), das sich jedoch auf Grund seiner technischen Gegebenheiten von der zu dieser Zeit üblichen Produktion abhebt. Setzverfahren, Größe der Tesserae und vor allem das statthafte Format von nahezu Lebensgröße, wie es sich ansonsten vorwiegend bei den frühen Mosaikikonen findet, muten recht »altertümlich« an, doch zeigt sich die Athener Glykophilousa in der chrysographischen Gewandbehandlung, der brillanten Farbgebung, Zeichnung der Gesichter etc. eindeutig dem paläologenzeitlichen Formenkanon verpflichtet. Die Datierung von Theunissen,<sup>381)</sup> der die Gottesmutter »Episkepsis« im 11./12. Jahrhundert entstanden wissen will, kann allenfalls für die Entwicklung des »Archetypus« gelten.

Auch die großformatige *Nikolausikone auf dem Athos*<sup>382)</sup> (Abb. 6) erweist sich auf Grund ihrer stilistischen Merkmale eindeutig als Werk der Paläologenzeit. Die »impressionistisch« anmutende Modellierungstechnik unterscheidet sie von den früheren Nikolausbildern und rückt sie in die Nähe der Athener Glykophilousa, die wahrscheinlich aber ein wenig früher entstand.

In der diminutiven, nur 11 x 7,5 cm großen *Kiewer Nikolausikone*<sup>383)</sup> (Abb. 63) glaubt man eine stark verkleinerte Ausgabe der 42,5 x 34 cm großen Athosikone vor Augen zu haben. Bei beiden findet sich die besondere Betonung



Abb. 63

Hl. Nikolaus

Kiew, Museum west-östlicher Kunst

der Schädelkalotte mit der extrem hohen Stirn; tiefliegende, dunkel umschattete Augen, stark ausgeprägte Tränenäcke und eingefallene Wangen zeichnen den Asketentypus aus. Insoweit entspricht die Darstellung dem kanonischen Nikolausbild, wie wir es auch in der Patmosikone (Abb. 7) und der Burtscheider Tafel (Abb. 1) vor Augen haben. Doch das ausgesuchte Linienspiel zwischen den schwungvoll gezogenen Brauen und den Barthaaren kündet von einem verfeinerten ästhetischen Raffinement. In der gelungenen Proportionierung des Oberkörpers und insbesondere in der gezierten Handhaltung der zum Segen erhobenen Rechten des Kiewer Nikolaus zeigen sich schon manieristische Anklänge. Die feine, weiche Modellierung und der sanftmütige Gesichtsausdruck unterscheiden diese Darstellung von den »strengesten« Vorbildern.

Trotz Beachtung des vom Kanon vorgeschriebenen Bildtypus besitzt diese Nikolausikone eine große individuelle Ausdrucksstärke. Hieratische Haltung, Ernst und Würde zeichnen die Darstellung aus. Das Gesicht zeigt eine leichte Asymmetrie. Wie bei den ikonographisch und stilistisch eng verwandten *Vier Kirchenvätern* in der Lenigrader Eremitage (Abb. 27) sind auch bei dem Kiewer Nikolaus die Augen auffallend eng zusammengerückt. Der Bischof ist in hieratischer Haltung in strenger Frontalansicht dargestellt, was entgegen dem von Demus beob-



Abb. 64  
Hl. Nikolaus  
ebdem Kiew, Geistliche Akademie

achteten, vermeintlichen Phänomen, daß »der Ernst der magischen Frontalansicht für jene Luxuserzeugnisse zu schwer gewesen zu sein scheint«<sup>384)</sup> auch bei den Mosaikbildern der Paläologenzeit gar nicht so selten anzutreffen ist (vgl. Abb. 6, 27, 58, 65, 67 u. 68), wenn sie – wie hier – in enger Anlehnung an den strengen, über Jahrhunderte tradierten, byzantinischen Bildkanon entstanden.

In analoger Anordnung und ähnlichem Schriftduktus wie bei der Athosikone findet sich auch bei der Kiewer Tafel die obligatorische Namensbeischrift Ο ΑΓ(ΙΟC) Ν(ΙΚΟ)ΑΑΟC senkrecht verlaufend zu beiden Seiten des Nimbus. Vergleiche im Gegensatz dazu die medaillon-gerahmte Beischrift der Nikolasikone auf Patmos (Abb. 7) und die für die Burtscheider Ikone angestrebte Rekonstruktion (siehe oben S. 20 f.).

In der Geistlichen Akademie zu Kiew wurde eine weitere musivische *Nikolasikone* aufbewahrt, die im II. Weltkrieg verloren ging<sup>385)</sup> (Abb. 64). Wie die alten Aufnahmen (von Lichačev, Petrow und Wulff/Alpatoff) zeigen, entspricht die Darstellung des Thaumaturgen demselben kanonischen Bildschema, wie wir es auch in der erhaltenen Kiewer Nikolasikone (Abb. 63) vor Augen haben.

Das subtile, 13,3 x 10 cm große Miniaturmosaik weist allerdings noch stärkere Beschädigungen als jenes auf, vor allem oberhalb der linken Schulter, wo großflächig der Holzgrund zutage tritt. Der 18,4 x 13,9 cm große Holzrahmen ist seines metallenen Schmuckes gänzlich entkleidet.

Ikonographischer Typus, stilistische Ausführung, Kolorit, Tafelformat und Setzverfahren der winzigen Tesserae stimmen mit dem Paralleldenkmal bis in viele Details nahezu vollkommen überein. Selbst die leicht manieristisch anmutende Handhaltung der segnenden Rechten und die Verhüllung der linken Hand, die das Evangelienbuch hält, findet sich bei beiden Nikolausikonen in nämlicher Form. Auch die Gestaltung des bischöflichen Ornats ist dieselbe; Unterschiede zeigen sich lediglich im Dekorsystem des Omophorions, welches bei der heute verlorenen Ikone mit schmalen, schwarzen Kreuzen lateinischer Form verziert ist, während große, schwarze Kreuze mit breiten Querbalken, in die sich wiederum kleine, goldene Zierkreuzchen eingestellt finden, das Omophorion des Kiewer Nikolaus schmücken.

Große Ähnlichkeiten zeigen sich auch im Schnitt des Gesichtes, das von einem schütternen, weißen Haarkranz und dem ergrauten, halblangen Rundbart gerahmt wird. Selbst die eng zusammengerückte Augenstellung findet sich hier wie dort. Der Kopf zeigt jedoch – im Gegensatz zu dem erhaltenen Kiewer Nikolausbild – ein mehr längliches Oval mit extremer Überbetonung der Stirnpartie, ähnlich der des Johannes Chrysostomos in der Washingtoner Dumbarton Oaks Collection (Abb. 65). Der ikonographische Typus mit dem »langgezogenen Kopf« soll – nach Wulff/Alpatoff – »dem mazedonischen Zeitalter entstammen ...«, weicht hingegen von dem monumentalen des 11./12. Jahrhunderts, der durch die Mosaikikonen in Stawronikita und Vich (bzw. Kiew) vertreten ist, ab. Die stilisierende Formengebung spricht jedoch für spätere Entstehung in einer provinziellen Werkstatt.<sup>386)</sup> Der Stil der beiden Kiewer Nikolausikonen (Abb. 63 u. 64) verweist aber ebenso wie der der Athosikone (Abb. 6) ganz offensichtlich nach Konstantinopel und zeigt die für die höfische Kunst der frühen »Paläologenrenaissance« charakteristischen Stilmerkmale.

Erst ein bis zwei Jahrzehnte nach der Mehrzahl der paläologenzeitlichen Miniaturmosaike entstand vermutlich das 18 x 13 cm große Brustbild des *hl. Johannes Chrysostomos* (Abb. 65), das sich bis zum Jahre 1894 auf dem Athos im Kloster Vatopedi befunden hatte, ehe es 1954 aus der Pariser Sammlung Neliidov für die Dumbarton Oaks Collection in Washington erworben wurde.<sup>387)</sup> Die Ikone wurde lange Zeit – ohne Rücksicht auf den Stil – in das 12. Jahrhundert datiert, doch ist sie sicher nicht vor Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden, weist sie doch

die Züge eines reifen paläologenzeitlichen Werkes am Ende einer vollentfalteten, sich bereits verhärtenden stilistischen Entwicklung auf.

Die von Dalton, Diehl, Muñoz und Wulff/Alpatoff<sup>388)</sup> angeführte Frühdatierung in Komnenenzeit ist nach den neuesten Erkenntnissen nicht länger aufrecht zu halten. Wie bereits von Demus<sup>389)</sup> in seinem 1960 in den Dumbarton Oaks Papers erschienenen Aufsatz ausführlich belegt, ist die Entstehung der Chrysostomos-Ikone keinesfalls vor dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts denkbar. Demus, der das ebenfalls in der Dumbarton Oaks Collection befindliche paläologenzeitliche Miniaturmosaik der *Vierzig Märtyrer von Sebaste* (Abb. 57) mit dem Johannes-Chrysostomos-Bild vergleicht, vermisst bei letzterem das »hellenistische« Element, jenen »Re-

naissance-Charakter«, der im allgemeinen die Werke des 14. Jahrhunderts auszuzeichnen pflegte: »It is, in the last resort, the antique, the renaissance quality that is missing in the mosaic of St. John Chrysostom: one feels that the time of the artistic rediscovery of Hellenism was over when the portrait was made. Both mosaics are masterpieces of Palaeologan art; but only one of them is a work of the Palaeologan Renaissance.«<sup>390)</sup>

Das kleinformatige Brustbild zeigt den Patriarchen von Konstantinopel, der – wie üblich – im bischöflichen Ornat erscheint, in strenger Frontalansicht vor leuchtendem Goldgrund. Die in Brusthöhe erhobene Rechte spendet den Segen. In der mit dem Omophorion verhüllten Linken hält Johannes Chrysostomos ein goldenes, mit farbigen Steinen reich verziertes Evangelienbuch.



Abb. 65  
Johannes Chrysostomos  
Washington, Dumbarton  
Oaks Collection

Die hieratische Darstellung ist in ein lineares Ornament- system eingebunden, in das nicht nur die mit einem streng geometrischen Muster aus roten Kreuzen verzierte Gewandung, sondern auch die Nimbusschmuckform einbezogen ist. Farbenprächtige griechische Kreuzchen zieren den großen, rot und golden konturierten Nimbus, zu dessen Seiten sich die senkrecht verlaufende Beischrift Ο ΑΓΙΟC ΙΩ(ΑΝΗC) Ο ΧΡ(ΥC)ΟCΤ(Ο)-Μ(Ο)C in kunstvoll geschwungenen, dunkelblauen Lettern vor goldenem Grund findet. Doch auch ohne die obligatorische Namensbeischrift wäre der Bischof heilig eindeutig zu identifizieren.

Die Formulierung der typusspezifischen Charakteristika ist hier bis zum äußersten getrieben. Das hagere, vogelartige Antlitz wird von einem überdimensionierten Schädel bekrönt. Die extreme Überbetonung der kahlen Denkerstirn dient der Dokumentation der »totalen Vergeistigung«. Die schmale Kieferpartie und die bleichen, eingefallenen Wangen, die den Asketentypus auszeichnen, sind in wirkungsvollem Kontrast zu der mächtigen, gewölbten Schädelkalotte gestaltet. Ein dünner Haarkranz rahmt die kahle, hohe Stirn. Ein spärliches, in zwei Enden auslaufendes Spitzbärtchen legt sich eng um das abgezehrte, hagere Gesicht und um den kleinen Mund mit den schmalen, blassen Lippen.

Das dunkelbraune Haupt- und Barthaar ist hell gelichtet; die birnenförmige Schädelkontur wurde golden nachgezeichnet. Die feine Gesichtsmodellierung, die Art, wie die olivgrün-bräunlichen Schattenpartien auf den Fleischton aufgesetzt sind, die pastose Zeichnung mit »Hellhöhungen«, all das macht in seiner »malerischen« Durchbildung beinahe vergessen, daß wir hier eine musische Arbeit vor Augen haben.

Gewisse Verwandtschaft in der Gesichtsmodellierung und vor allem in der extremen Überbetonung der Schädelkalotte zeigt jener Johannes Chrysostomos, der als einer der *Vier Kirchenväter* auf der Leningrader Tafel<sup>391</sup> erscheint (Abb. 27). Das 16 x 11,5 cm große, in dieser Viererkombination einmalige Miniaturmosaik zeigt die Büsten der großen Kirchenväter: Johannes Chrysostomos (links oben), Basilius d. Gr. (rechts oben), Nikolaus der Thaumaturge (links unten) und Gregor von Nazianz (rechts unten). Die Halbfiguren sind durch schmale Bänder mit Goldmusterung voneinander getrennt. Alle vier sind im gleichen Schema dargestellt; die strenge Schematisierung ist nur bei der Gestaltung der Köpfe durchbrochen, die in dem Bemühen um eine gewisse Individualität gezeichnet sind. *Johannes Chrysostomos*, dessen Antlitz von zahlreichen Rissen entstellt wird, zeigt dieselbe – dem asketischen Ideal der Zeit entsprechend – überbetont »spirituelle« Physiognomie wie auch der Typus der gleichthematischen Einzelikone (siehe oben), nur

mit dem Unterschied, daß hier ein schmaler, weißer Haarkranz das Haupt rahmt und nahtlos in den kurzen, rundgeschnittenen Bart übergeht. *Basilius d. Gr.* erscheint in dem seit dem 10. Jahrhundert kanonischen Typus: mit länglichem Gesicht, kurzem Haar und langem, dunklen Vollbart, der an der Brust spitz zuläuft. Im dunklen Haupt- und Barthaar spiegeln sich helle Lichtreflexe. Auch der *hl. Nikolaus*, der hier anstelle von Athanasius erscheint,<sup>392</sup> ist ganz entsprechend dem traditionellen, byzantinischen Bildkanon gestaltet (vgl. die Ausführungen zur Nikolausikonographie, S. 23 ff.). Der ikonographische Typus zeigt enge Verwandtschaft mit dem Kiewer Nikolaus (Abb. 63). Wie letzterer ist auch der vierte im Bunde, der *hl. Gregor von Nazianz*, als kahlköpfiger Greis mit grauem, halblangem Bart dargestellt (Abb. 28).

Die dunkel umschatteten Augen liegen bei allen vier so auffallend eng zusammen, wie wir es bereits bei der Kiewer Nikolausikone als besonderes Merkmal kennengelernt haben. Ernst, Würde und hieratische Haltung zeichnen die Kirchenväter aus. Allen gemeinsam sind ferner die ausgeprägt asketischen Züge, der »vergeistigte« Ausdruck, sowie die Überbetonung der kahlen, hohen Denkerstirn. Das Inkarnat ist jeweils in hellen Beigetönen mit Weißhöhungen und ockerfarbener Linienführung gezeichnet. Die verhaltene Palette, in der helle Töne in feinster Nuancierung von grau bis rosa mit grünlich-grauer Schattengebung dominieren, kontrastiert wirkungsvoll mit der reichen, goldenen Ornamentierung.

Die Kirchenväter sind in bischöflichen Ornat gekleidet. Auf den Schultern ruht das weiße, mit großen Goldkreuzen verzierte Omophorion. Den weiten Bischofsmantel schmückt ein Kreuzmuster, dessen streng geometrische Anordnung jede Körperlichkeit negiert. Die Linke, die den Codex hält, ist jeweils vom Gewand verhüllt. Die »manierierte« Handhaltung der segnenden Rechten und die Verhüllung der Linken, vor allem aber der Schnitt des Gesichtes ist bei dem Kiewer Nikolaus ganz ähnlich wie hier; die nächste Parallelle in der dekorativen Gestaltung der Gewandung mit den goldgerahmten Kreuzornamenten zeigt die Washingtoner Chrysostomos-Ikone (Abb. 65), die sehr wahrscheinlich aber ein wenig später als die Leningrader Tafel entstand.

## 8. Die Spätwerke

Das 12,5 x 5,5 cm große Mosaikbild des *hl. Demetrios* im Museo Civico von Sassoferato<sup>393</sup> (Abb. 66), eine »eklektische« Arbeit der letzten Jahre der byzantinischen Miniaturmosaik-Produktion, veranschaulicht den Endpunkt einer manieristisch-verfeinerten Entwicklung.

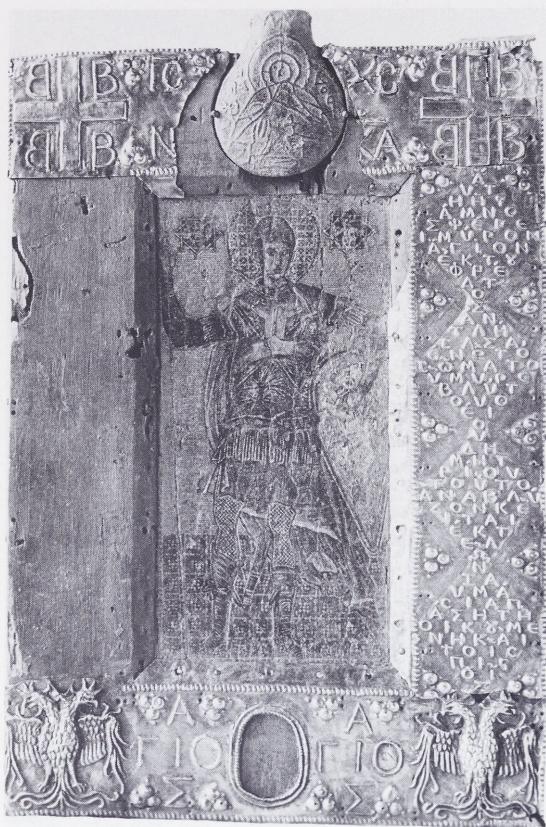


Abb. 66  
Hl. Demetrius  
Sassoferrato, Museo Civico

Der Kriegerheilige erscheint in einer phantasievollen, reich dekorierten Rüstung mit gegürtetem Schwert und langer, goldener Lanze in der hoch erhobenen Rechten; in der vom Körper abgewinkelten Linken hält er einen großen, blauen Schild, welchen ein heraldischer Löwe zierte. Dieser Wappenschmuck gab Anlaß zu vielfältigen Spekulationen und wurde meist als abendländisches Element gedeutet.

Das jugendliche, bartlose Antlitz mit der langen, geraden Nase, den großen, dunklen Augen unter fein geschwungenen Brauen und dem vollen Mund ist in feinsten Nuancen modelliert; dennoch wirken die Züge relativ ausdrucksschwach. Auch der sanftmütige, leicht melancholische Gesichtsausdruck will nicht so recht in das Bild eines Kriegers passen. Für Chatzidakis ist er »Gestaltssymbol einer aristokratischen, eher schwächlichen Jugend«.<sup>394)</sup>

Bildgrund und Gestalt sind mit exquisiten Schmuckelementen überladen. In dieses Konzert verfeinerter Dekorformen stimmt auch die verschwenderisch reiche Chrysographie, sowie die brillante Farbpalette ein, in welcher – nebst den Goldlichtakzenten – satte Blau- und Rottöne dominieren. Das Raffinement der Zeichnung, die Form der Namensbeischrift, die in sternförmig zusammengefügte Quadrate einbeschrieben ist, das heraldische Wappentier, der feine, schachbrettartig gemusterte Beinschutz, der karogemusterte Nimbus und Grund, diese ganze Mischung überladener Dekorformen, in die selbst der Organismus einbezogen ist (vgl. das feine Goldgespinst, mittels dessen das Körpervolumen zum Ausdruck gebracht werden soll), all das zeichnet die Demetriuskone als eklektisches Werk aus, das wohl mit gutem Grund in die Endphase des byzantinischen Mosaikminiatur-Schaffens zu datieren sein dürfte.

Das kleinformatige Mosaiktafelchen ist in einen wuchtigen 24 x 16,5 cm großen Silberrahmen eingelassen, der den prächtigen Eindruck wirkungsvoll unterstreicht. Die Rahmeninschrift, in der die Hilfe des hl. Demetrius für den Sieg des Kaisers Justinian erfreut wird, ist apokryphen Charakters. Die späte Arbeit ist weder mit Kaiser Justinian I. (527–565) noch mit Justinian II. (685–711) in Verbindung zu bringen.<sup>395)</sup> Miniaturmosaik und Rahmen sind zweifelsohne paläologenzeitlich.

Am Ende der Schaffensperiode steht auch das nur 9 x 7,4 cm große Ziertäfelchen des *hl. Theodor Stratelates* (Abb. 67), das heute in der Leningrader Eremitage aufbewahrt wird.<sup>396)</sup> Demus sieht in ihm ein »verwildertes Spätprodukt«, das »nur durch äußerlich technische Merkmale mit der Hauptgruppe zusammenhängt.<sup>397)</sup> Die eindeutig in die Paläologenzeit verweisende stilistische Ausführung dieser feinen musivischen Arbeit führt die Frühdatierung von Schlumberger<sup>398)</sup> der das Miniaturmosaik im 10./11. Jahrhundert entstanden wissen will, ad absurdum. Die Art der Gewandbehandlung, virtuose Licht- und Linienführung, Chrysographie, Kolorit, Nimbusschmuckform und reiche Ornamentierung, all dies kann als Beleg für die späte Entstehung in Paläologenzeit angeführt werden.

Das extrem kleinformatige Brustbild zeigt den in der Ostkirche außerordentlich populären Kriegerheiligen bewaffnet mit einer goldenen Lanze in seiner Rechten und einem reich verzierten, rot gerahmten Schild in der Linken. Reiche Ornamentierung zeichnet auch die prunkvolle Gewandung sowie den Nimbus aus, der – ganz ähnlich gestaltet wie bei dem *hl. Theodor Tiro* im Vatikan (Abb. 68), dem *hl. Demetrius von Sassoferrato* (Abb. 66), *Johannes Baptist von Venedig* (Abb. 53) bzw. *Johannes Chrysostomos* in Washington (Abb. 65) – mit kleinen goldenen Kreuzchen griechischen Typus verziert ist.

Der sanftmütige Gesichtsausdruck des Stratelaten erin-



Abb. 67  
Hl. Theodor Stratelates  
Leningrad, Eremitage

nert an den Pantokrator von Chimay (Abb. 58), der auch im Schnitt des Gesichtes Verwandtschaft zeigt. Das Antlitz ist leicht asymmetrisch, sehr weich modelliert in hellen Beigetönen mit regelmäßigen, harmonischen Gesichtszügen, die Theodor nicht so kriegerisch wirken lassen, wie z. B. seinen Namensvetter Theodor Tiro im Museo Sacro Vaticano (Abb. 68). Daß es sich bei letzterem um den hl. Theodor Tiro und nicht etwa – wie von Diehl und Muñoz<sup>399</sup> fälschlicherweise vermutet – um den hl. Theodor Stratelates handelt, geht schon aus der Namensbechrift hervor, die sich in schwarzen Majuskeln auf Goldgrund zu beiden Seiten des Nimbus bis in Schulterhöhe herabzieht. Die nachträglich angebrachte lateinische Inschrift unterhalb des Bildes bezeichnet S. THEODORUS zusätzlich als Soldaten, Feldherrn und Märtyrer. Der physiognomische Typus ist dem des Stratelaten ziemlich ähnlich; Unterschiede zeigen sich lediglich in der Haar- und Barttracht.<sup>400</sup>

Der Stil weist auch das 17,5 x 6,3 cm (mit Rahmen 19,5 x 8,4 cm) große Mosaikbild des *hl. Theodor Tiro* als Schöpfung der reifen Paläologenzeit aus; freie Modellierung, gelängte Proportionierung der feingliedrigen Gestalt, brillantes Kolorit der winzigen, in feinster Technik gesetzten Tesserae, sowie das überreich dekorierte, aber bereits verhärtete Formengut sprechen für eine Entstehung in der Endphase der Miniaturmosaikproduktion.

## 9. Grundsätzliche Erörterungen – Einzelprobleme

Die Miniaturmosaikkunst scheint offensichtlich für eine ziemlich eng zu begrenzende, relativ späte Phase des byzantinischen Kunstschaffens repräsentativ zu sein. Jedoch ist keine der Mosaikikonen durch Quellen gesichert zu datieren. Auch eine glaubwürdige inschriftliche Datierung findet sich bei keiner. Die Inschrift auf der Tafelrückseite der 10 x 6,4 cm großen *Theotokosikone* in Venedig<sup>401</sup> (Abb. 69) gibt als Entstehungsdatum den 31. März 1115 an und schreibt die feine, musivische Arbeit einem Künstler namens Theodorus von Konstantinopel



Abb. 68  
Hl. Theodor Tiro  
Rom, Museo Sacro Vaticano



Abb. 69  
Gottesmutter mit Kind  
Venedig, S. Maria della Salute

zu.<sup>402)</sup> Den weiteren Angaben der Inschrift zufolge kam die Mosaikikone als Geschenk an den byzantinischen Kaiser Manuel I. (1143–1180) und später dann in die Hagia Sophia, wo sie angeblich bis zur lateinischen Eroberung (1204) aufbewahrt wurde.

Diese späte, zweifellos apokryphe Inschrift wurde von einigen Autoren, u. a. Bettini und Talbot Rice, für bare Münze genommen. So basiert die Frühdatierung dieses, sowie zweier weiterer, ähnlich gestalteter Miniaturmosaike, der Christusikone von Esphigmenou (Abb. 32) und der hl. Anna (Abb. 31) im Athoskloster Vatopedi, die Talbot Rice<sup>403)</sup> ebenfalls im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts entstanden wissen will, auf dieser fragwürdigen Inschrift, deren Unzuverlässigkeit dem Autor offensichtlich erst Jahrzehnte später klar wurde: »Ein kleines Bild von Maria mit dem Kinde in der Kirche S. Maria della Salute in Venedig – es trägt eine Inschrift mit der Jahreszahl 1115 – ist wahrscheinlich nicht ganz so früh, denn den Stil – genauer, die Art Kompositionshöhepunkte wie ein einziges Band aus lichten Farben zu behandeln – kann man vor dem Ende des 13. Jahrhunderts kaum vermuten.«<sup>404)</sup>

Lazarev, der das Miniaturmosaik in das 14. Jahrhundert datiert, hatte bereits 1937 in seiner den byzantinischen

Ikonen des 14. und 15. Jahrhunderts gewidmeten Studie<sup>405)</sup> auf den apokryphen Charakter dieser – ohnehin für byzantinische Ikonen völlig undenkbar – Inschrift hingewiesen, was jedoch nicht alle Autoren davon abhalten konnte, sie dennoch weiterhin als glaubwürdiges Zeugnis und Datierungskriterium zu akzeptieren. Die Inschrift ist eine naive und phantasievolle Zutat späterer Zeit, die vielleicht glaubte, damit das Alter und den Wert des Bildes anheben zu können; für die Datierung der Ikone, die eindeutig paläologenzeitlich geprägt ist, erweist sie sich jedenfalls als unbrauchbar.

Wie gezeigt wurde, sind aus der Anfangszeit der Miniaturmosaikproduktion nur wenige Exemplare auf uns gekommen. Diese wenigen zeigen aber, daß in der Frühphase lediglich einige hochverehrte Heilige wie Nikolaus, Demetrios und Georg, bevorzugt jedoch Christus und die Gottesmutter zur Darstellung kamen. Daß zwei der ältesten uns erhaltenen Mosaikikonen den hl. Nikolaus zum Thema haben, zeigt, welch große Verehrung dem myrensischen Thaumaturgen schon früh zuteil wurde.

Beschränkte man sich anfänglich auf die Darstellung von Einzelfiguren, so traten in der Paläologenzeit bevorzugt szenische Darstellungen hinzu, so wie sie sich in den Festbildern der Verkündigung (Abb. 35), der Kreuzigung (Abb. 37 u. 38) und dem Florentiner Festbildzyklus (Abb. 36) erhalten haben. Eine Zwischenposition kommt der 52 x 35,3 cm großen *Transfigurationstafel* im Louvre<sup>406)</sup> zu (Abb. 70).

Die zeitliche Einordnung dieser Mosaikikone gibt erhebliche Probleme auf. Der Stil verweist in die Spätkomnenenzeit; im Kompositionsschema und den Bewegungsmotiven finden sich noch Anklänge an das um 1100 entstandene Verklärungsmosaik in der Klosterkirche Daphni.<sup>407)</sup> Die Haltung der Apostel, die, zu Füßen des Berges Tabor niedergesunken, Zeugen der Verklärung Christi werden, ist ähnlich der in der gleichthematischen Szene der Mosaikdekorationen der Capella Palatina und in Monreale.<sup>408)</sup> Doch der steile Aufbau der Komposition, die Längung der schmalen, spitz-ovalen Mandorla Christi, die Proportionierung der recht voluminös und plastisch modellierten Gestalten, pathetische Grundstimmung und gesteigerte Bilddramatik, die sich vor allem in der dynamisch-bewegten Gebärden sprache und dem belebten Mienenspiel der Apostel äußert, erinnern an Werke der Paläologenzeit, deren Grundauffassung hier schon vorweggenommen wird. Dies ist einer der Gründe dafür, daß diese Mosaikikone zuweilen in das 13. bzw. gar das 14. Jahrhundert datiert und in eine Gruppe mit den oben angeführten paläologenzeitlichen Festbildern gesetzt wird.

Die für ein Festbild dieser Art ungewöhnlich große Tafel, »die in der Komposition von ausgesprochener Monumentalität ist, könnte aus diesem Grund ins 11. Jahrhundert gehören, wenn auch die lebendige figurliche Darstellung ins 14. Jahrhundert deutet; ihr Mischstil und die Dramatik des Details legen eine Provenienz aus Saloniki nahe, und eine Datierung um 1300 erscheint angebracht.«<sup>409)</sup> Talbot Rice hat hier wohl im Hinblick auf Stil und Komposition die Verklärungsdarstellung in der Apostelkirche von Thessaloniki<sup>410)</sup> vor Augen. Gegen diese Spätdatierung spricht m. E. jedoch die stilistische Ausführung, weniger die Monumentalität der Komposition und die beachtliche Größe der in winzigen Tesserae

gesetzten Tafel, denn großformatige Mosaikikonen, wie z. B. die Athener Gottesmutter »Episkepsis« und die Nikolausikone von Stavronikita, wurden – wenngleich nur mehr vereinzelt – auch in der Paläologenzeit noch angefertigt.

Am wahrscheinlichsten dürfte wohl die bereits von Demus<sup>411)</sup> vorgeschlagene Entstehung der Pariser Transfiguration gegen Ende der Lateinerherrschaft sein; an der hauptstädtischen Provenienz können keine Zweifel bestehen. Dagegen spricht auch nicht, daß die in schwarzen Majuskeln auf Goldgrund ausgeführte Beischrift H METAMPOΦOCIC, die die Darstellung kennzeichnet,



Abb. 70  
Transfiguration  
Paris, Louvre

einen Orthographiefehler durch Vertauschung des »Omkron« mit dem »Rho« aufweist. Solche Fehler waren selbst bei Meisterwerken aus höfischen Ateliers keine Seltenheit und lassen keineswegs auf einen provinziellen, des Schreibens unkundigen Künstler schließen.

Es darf vermutet werden, daß als Vorbild für die Transfigurationstafel wohl das (heute verlorene) Monumentalmosaik in der Apostelkirche von Konstantinopel diente, welches, der Beschreibung der aus dem 12. Jahrhundert stammenden »Ekphrasis« des Nikolaus Mesarites zufolge, die Verklärung Christi in nämlicher Form zeigte, wie wir sie in dem Pariser Miniaturmosaik noch vor Augen haben.<sup>412)</sup> Im Zentrum der Komposition steht die alles beherrschende Lichtgestalt Christi, die in entrückter Gipfelruhe, flankiert von Moses und Elias, erscheint. Am Fuße des Hügels knien zusammengekauert Petrus, Johannes und Jakobus, die Zeugen des Wunders werden. Das Gebärdenspiel und die Gesichter der drei Apostel verraten Ergriffenheit und tiefe innere Beteiligung. Das Bildfeld der Tafel wird von einem schmalen, fortlaufenden Kreuzchenmuster gerahmt, das seine engste Parallele in dem der Burtscheider Nikolauskirche hat.

Die großformatigen Mosaikbilder zeigen vorwiegend Halbfiguren; in vielen Fällen handelt es sich dabei um Mosaikreproduktionen nach dem Vorbild gemalter Ikonen, wobei die Kopien oftmals auch den Namen der hochverehrten Archetypen tragen, von denen sie sich unmittelbar ableiten, so z. B. die Hodegetria in Sofia (Abb. 48) und die Athener Theotokos (Abb. 30), die durch die Beischrift ΜΡ ΘΥ Η ΕΠΙΚΕΨΙΚ als Gottesmutter »Episkepsis« (d. h. Beschützerin) ausgezeichnet ist.

Chatzidakis, der auf die ungewöhnlich weite Verlängerung der Halbfigur Mariens nach unten aufmerksam macht und jene darauf zurückführt, daß der Prototypus der Gottesmutter »Episkepsis« vermutlich stehend gegeben war, geht davon aus, daß es sich bei dieser Mosaikkirche um »eine Wiederholung einer Ikone desselben Namens«<sup>413)</sup> handelt.

Der Berliner Pantokrator (Abb. 41) mit der Beischrift Ο ΕΑΕΗΜΩΝ stand – nach Wulff – mit einem Heiligtum in Konstantinopel in Verbindung, das Christus dem »Erbarmer« geweiht war.<sup>414)</sup> Gewiß leitet sich diese mosaizierte Christusikone von einem erstrangigen Vorbild ab; ob dieses aber – wie so oft vermutet – in jener von Alexios Komnenos I. errichteten Soterkirche zu suchen ist, bedarf noch überzeugender Belege.<sup>415)</sup>

Mosaikikonen zeigen sich – wenngleich auch im Stil verfeinert – ansonsten jedoch generell den Tendenzen der zeitgenössischen Malerei verhaftet. Auch der Einfluß der Monumentalmosaikkunst war beträchtlich. So fand

z. B. der Stil der Mosaiken der Chora Kirche<sup>416)</sup> in Arbeiten wie der Londoner Verkündigungstafel (Abb. 35) und dem Florentiner Diptychon (Abb. 36) seinen sichtbarsten Niederschlag.

Der strenge, byzantinische Bildkanon, demzufolge kaum Abweichungen von dem einmal fest fixierten Archetypus zulässig waren, war selbstverständlich auch für die mosaizierten Ikonen verbindlich. Auch bei diesen sind keine radikalen Änderungen der Grundthemen und -schemata zu erwarten. Trotz Beachtung der vom Kanon vorgeschriebenen Bildformulierungen zeichnet die meisten Mosaikikonen – dank der mit Beginn der »Paläogenrenrenaissance« einsetzenden Tendenz zur »Humanisierung« und »Psychologisierung« – eine große, individuelle Ausdruckskraft aus. Der fein modifizierte Kopf des Johannes Chrysostomos in Washington ist das wohl eindrucksvollste Beispiel dieser Art (vgl. Abb. 65). In wirkungsvollem Kontrast zu dem hageren Antlitz mit der eingefallenen Kiefer- und Wangenpartie steht der überdimensionierte Schädel. In der extremen Überbetonung der Schädelkalotte, die den »Denkertypus« charakterisiert, und der überspitzten Formulierung der typuspezifischen Charakteristika zeigt sich, zu welchem Wandel der Charakterkopf noch fähig war.

Ein solcher Wandel war natürlich nicht nur auf die Mosaikikonen beschränkt; vielmehr entsprach dies dem asketischen Ideal der Zeit, d. h. den generellen Tendenzen der zeitgenössischen Kunst. Er braucht uns aber hier nur insoweit zu beschäftigen, als er in der Miniaturmosaikkunst seinen sichtbaren Niederschlag fand.

Nach Demus<sup>417)</sup> gilt es generell zwei Gruppen von mosaizierten Ikonen zu unterscheiden:

1. die *großformatigen Mosaikbilder* mit Maßen über 34 x 23 cm
2. die *kleinformatigen Miniaturmosaiken*, deren Durchschnittsgröße zwischen 10 x 6 cm bis 26 x 18 cm beträgt.

Das *Mosaiktondo* des hl. Georg im Drachenkampf (Abb. 34) ist stilistisch-chronologisch nur schwer einzuordnen und blieb in dieser Medaillonform die Ausnahme; mit seinen winzigen Tesserae und seinem Durchmesser von 21 cm gehört es aber in die Gruppe der kleinformatigen Miniaturmosaiken.

Dem Florentiner Pantokrator (Abb. 42), der Pariser Transfigurationstafel (Abb. 70) und der sinaitischen Theotokosikone (Abb. 50) kommt eine Position zwischen den beiden oben angeführten Gruppen zu. Diese großformatigen Tafeln mit den winzig kleinen, nur stecknadelkopfgroßen Tesserae widersprechen allen Versuchen, der Entwicklung der byzantinischen Miniaturmosaikkunst ein grobes Rastersystem zu oktroyieren,

demzufolge anfänglich, d. h. in der Komnenenzeit, nur großformatige Tafeln mit großformatigen Mosaiksteinchen gearbeitet wurden und später zur Paläologenzeit nur minutiös kleine, in winzigen Tesserae gesetzte Ziertäfelchen. Erkennbar ist lediglich die allgemeine Tendenz vom monumentalen Mosaikbild in der Komnenenzeit zum kleinformatigen Miniaturmosaik in der Paläologenzeit.

Doch auch zur Zeit der »Paläologenrenaissance«, also auf dem Höhepunkt der diminutiven Entwicklung, wurden noch großformatige Mosaikbilder (mit Tesserae von Wandmosaik-Dimensionen) gearbeitet, wie sich am Beispiel der Athener Gottesmutter »Episkepsis« (Abb. 30) und der Nikolausikone auf dem Athos (Abb. 6) zeigen läßt; letzteren kam jedoch eine ganz andere Funktion zu als den pretiösen Miniaturtäfelchen. Sie waren wohl in erster Linie für Ikonostasen bestimmt, bzw. auf Proskynitarien für sich aufgestellt.<sup>418)</sup> Zweckbestimmung und Anwendungsbereich waren bei den subtilen Ziertäfelchen wohl ein wenig anders ausgerichtet. Der »Intimcharakter«, der alle diese Andachtsbilder auszeichnet, und nicht zuletzt auch der Umstand, daß sie im Gegensatz zu den großen, schweren Mosaiktafeln tatsächlich leicht transportabel waren, machte sie für die private Devotion besonders geeignet; auch dienten sie als beliebte Geschenke an Kirchen, Klöster und weltliche Potentaten.

Bis auf die oben angeführten Ausnahmen (Pariser Transfiguration, Florentiner Pantokrator und sinaitische Dexiokratousa) hängt im allgemeinen jedoch die Größe der Mosaiksteinchen von den Ausmaßen der Ikonentafeln ab, d. h. großformatige Bilder sind meist in solch großen Tesserae gesetzt, wie sie auch bei Wandmosaiken üblich sind, während die kleinformatigen Ikonen in entsprechend winzigen Kuben gearbeitet wurden. Im Regelfall haben sie nur Stecknadelkopfgröße, was die minutiösen Kompositionen erst ermöglichte. Meist bestehen jene aus Glasstiften, verschiedentlich kamen auch Elfenbein- und Marmorsplitter sowie Halbedelsteine zur Anwendung. Gold- und Silberpartikelchen wurden in vielen Fällen aus solidem Edelmetall (nicht glasunterlegter Metallfolie) gefertigt; so wurden z. B. bei der Burtscheider Nikolausikone kupfervergoldete Stiftchen gesetzt, bei der Kiewer Nikolausikone dagegen metallene Plättchen (nicht Kuben), die vergoldet sind.<sup>419)</sup> Die Tesserae wurden meist ganz dicht aneinander gesetzt. Daneben kam in seltenen Fällen wie z. B. bei den Christusikonen von Chimay (Abb. 58), Moskau (Abb. 62) und Ohrid (Abb. 61) auch ein aus Enkaustik und Mosaiktechnik kombiniertes Verfahren zur Anwendung.

Mosaikikonen zählten von Anfang an zu den wertvollsten und rarsten Objekten byzantinischen Kunstschatzens. Thematisch und künstlerisch waren sie für ein aus-

erlesenes Publikum geschaffen, eine »elitäre« Kunst, deren Blüte nicht von ungefähr mit der letzten großen Schaffensphase der Konstantinopler Kunst unter der Paläologenherrschaft zusammenfiel. Offensichtlich war damals erst die Zeit reif für diese oftmals als »dekadent« und »kunstgewerblich« charakterisierten Luxusartikel, die – wollte man Rothemund Glauben schenken – »genaugenommen in die Gattung des Kunstgewerbes gehören«.<sup>420)</sup>

Die Mosaikminiaturen sind m. E. jedoch weit davon entfernt, nur eine Demonstration kunsthandwerklicher Fähigkeiten zu sein. Selbst da, wo die Tesserae winzig klein und mit dem bloßen Auge kaum noch wahrnehmbar sind, steht das technische Moment nicht seiner selbst willen im Vordergrund. Auch die subtilen Miniaturmosaik sind in erster Linie religiöse Kultbilder, wenngleich besonders pretiöse, da eben den höchsten Kreisen vorbehalten.

Dieser Anspruch fand zudem seinen sichtbaren Niederschlag in dem reichen Gebrauch von Gold und Halbedelsteinen. So phantasievoll aber auch die Zusammensetzung aus Glasfluß, Marmor, Lapislazuli und verschiedenen anderen kostbaren Materialien sein mag, so stehen diese dennoch immer im Dienste einer einheitlichen Gesamtwirkung. So ist es denn – nach Demus – »fast schon als Beweis der hauptstädtischen Provenienz zu werten, daß sich die Produktion von der in der Kolonialsphäre (Venedig, Sizilien) so beliebten Verwendung besonders zugeschnittener, schmuckhafter Materialien, wie Perlmutter etc., freihält«.<sup>421)</sup>

### a) Rahmen

Der Eindruck der Kostbarkeit wurde dadurch noch wirkungsvoll verstärkt, daß ein Großteil der Mosaikikonen von Anfang an mit kostbaren Rahmen versehen war, von denen sich einige bis in unsere Tage erhalten haben. In den meisten Fällen handelt es sich um Silberrahmen mit figürlichem Dekor, ornamentalen Treib- oder Filigranarbeiten. Soweit die Originalrahmen noch vorhanden sind, verweisen auch diese in den Bereich höfischer Kunst.<sup>422)</sup>

Der prächtige, 33 x 29 cm große silbergetriebene Rahmen, der die minutiöse Kreuzigungstafel auf dem Athos umgibt, nimmt mit seinem Festbildzyklus inhaltlich, stilistisch und kompositorisch Bezug auf die musivische Kreuzigungsdarstellung, was die Vermutung nahelegt, daß die Ikone und der zugehörige Rahmen von Anfang an als ein Ensemble konzipiert waren. Die qualitätvolle Treibarbeit hat sich erstaunlich gut erhalten, wesentlich besser als das Miniaturmosaik selbst.

Während sich die musivische Arbeit der beiden Florentiner Festbildtafeln (Abb. 36) durch besondere Feinheit und Qualität auszeichnet, entstammt das silbervergolde te Rahmenwerk einer nur durchschnittlichen Produktion, wie man sie in Serie mit vorgefertigten Email- und Ornamentplaketten herzustellen pflegte. Als paläologenzeitliches Serienprodukt erweist sich auch der 23,2 x 16,3 cm große Silberrahmen der venezianischen Johannesikone, sowie der 18,2 x 10,2 cm große kupfervergolde te, mit Filigrandekor und Treibarbeiten reich geschmückte Rahmen der Christusikone von Galatina. Dem kleinformatigen Miniaturmosaik gegenüber wirkt der breite Rahmen recht wuchtig; er unterstreicht wirkungsvoll den Pretiosencharakter des Ziertäfelchens (Abb. 33).

In die Reihe kleinformatiger Andachtsbilder, die in reizvollem Kontrast zu ihrem Miniaturformat alle mit ziemlich wuchtigen Metallrahmen versehen sind, zählt – neben den Christusikonen von Esphigmenou (Abb. 32) und Galatina (Abb. 33), der Demetriuskone von Sasso ferrato (Abb. 66) und der Johannes-Baptist-Tafel von Venedig (Abb. 53) – auch die Kiewer Nikolausikone (Abb. 63); die 1,6 cm starke Lindenholztafel ist in einen 19 x 15,2 cm großen silbervergoldeten und mit feinen Filigranarbeiten reich verzierten Rahmen eingelassen. Der Stil der Dekorformen weist den Rahmen als paläologisches Werk aus, das seine nächste Parallele im Rahmen der Johannes-Evangelist-Ikone auf dem Athos und dem der Christusikone von Galatina hat; wie letzterer, wo von den zwanzig quadratischen Schmuckfeldern drei verloren sind, hat auch der Rahmen der Nikolausikone ähnlich stark gelitten, stellenweise wird das blanke Holz sichtbar.<sup>423</sup> Seines metallenen Beschlagens gänzlich entkleidet ist der Rahmen der Tifliser Georgsikone (Abb. 3), der Ohrid Christusikone (Abb. 61), des Moskauer Christus-Emmanuel (Abb. 62), des Christus imago pietatis im Theotokos-Kloster zu Tatarna (Abb. 55) und der sinaitischen Kreuzigungstafel (Abb. 38).

Das Mosaikbild des Johannes Evangelist im Lavra Kloster auf dem Athos (Abb. 29) rahmt ein ca. 5,2 cm breiter, mit Goldfiligran verzierter Silberrahmen (von 28 x 22,5 cm Größe), auf dem zehn in Zellenschmelz gearbeitete Medaillons von ca. 3,7 cm Durchmesser angebracht sind. Sieben Rundbilder zeigen hochverehrte Kir chenväter, die alle den Namen Johannes tragen. Den Mittelpunkt der oberen Rahmenleiste markiert die Hetoimasia, d. h. die Darstellung des leeren Thrones, der symbolisch für den kommenden Weltenrichter bereit gestellt ist. Die mit der Beischrift HETOIMACIA versehene Bildformulierung findet sich ebenfalls auf dem silbergetriebenen Rahmen der Nikolausikone auf Patmos (Abb. 7) und dem der hl. Anna im Athoskloster Vatopedi (Abb. 31) in analoger Komposition an nämlicher Stelle.<sup>424</sup>

## b) Templonmosaik

Bei einigen musivischen Arbeiten, wie z. B. der Hodegetria von Palermo und der Glykophilousa aus der Brüsseler Sammlung Stoclet,<sup>425</sup> ist es fraglich, ob es sich tatsächlich um Moasikonen handelt, wenngleich sie in der Literatur des öfteren als solche angesprochen werden. Der Umstand, daß jene ursprünglich wohl aus einem Wandzusammenhang stammenden Fragmente nun mobilen Charakter aufweisen, macht sie jedoch nicht zu »Tragmosaiken«, bzw. Mosaikiken. Dasselbe gilt auch für die Templonmosaiken, von denen einige abgenommen und damit tragbar wurden, wie z. B. die beiden großformatigen Darstellungen der Heiligen Demetrius und Georg (Abb. 39 u. 40) im Athoskloster Xenophontes, andere sich noch in situ befinden, wie z. B. Christus und die Gottesmutter Dexiokratousa an den Bemapfeilern der um 1283 durch den Sebastokrator Johannes Komnenos Angelos Doukas erbauten Porta Panagia in Thessalien<sup>426</sup> (Abb. 71 u. 72).

Zwar handelt es sich bei den Bema-Mosaiktafeln um in sich geschlossene, gerahmte Kompositionseinheiten, doch sind sie grundsätzlich von den Mosaikiken zu unterscheiden. Die Templonmosaiken zeigen in der Größe ihrer Tesserae und der Setzmethode größtenteils eng



Abb. 71  
Christus (Detail)  
Porta Panagia, Trikala (Thessalien)

ste Anlehnung an die Wandmosaiken. Der Unterschied zu den Mosaikikonen liegt allerdings nicht allein in der Größe der Mosaiksteinchen, denn auch im Kreise der Mosaikikonen finden sich ja solche, bei denen die Tesserae so groß sind, wie ansonsten nur in der Monumentalmosaikkunst, und umgekehrt sind auch manche Wandmosaiken – insbesondere in der Paläogenzeit – in ungewöhnlich kleinen Kuben (speziell im Inkarnatsbereich) gesetzt. Die wichtigsten Unterscheidungskriterien sind *Mobilität* und *Material des Mosaikbettes*. Die Tesserae der Mosaikminiaturen sind im Gegensatz zu den monumentalen Mosaiken nicht in ein Mörtelbett o. ä., sondern in eine Wachsschicht (mit Mastixzusätzen) auf Holzgrund gesetzt. Dadurch unterscheiden sich die Mosaikikonen auch von ihren antiken »Vorläufern«.

## 10. Emblemata-Tradition

Gewiß sind die Miniaturmosaiken keine Erfindung der Byzantiner. In gewisser Hinsicht können die antiken *Emblemata* als Vorläufer der byzantinischen Mosaikikonen angesehen werden. Wie schon der Name »εμβλημα«,

d. h. »Eingelegtes« besagt, wurden jene besonders fein mosaizierten Versatzstücke einzeln und unabhängig vom eigentlichen Paviment, für welches sie bestimmt waren, in opus vermiculatum gearbeitet und dann in einen größeren Mosaikverband eingesetzt. Vorzügliche Beispiele solchen Verfahrens haben sich vor allem in Antiochia, Pergamon und Pompeji erhalten.<sup>427)</sup>

Die Technik war wohl bereits im 2. Jahrhundert v. Chr. bekannt und wurde dann in der römischen Kaiserzeit bevorzugt praktiziert. Der Herstellungsvorgang beim emblema vermiculatum wirft zwar noch Probleme auf, doch dürfen wir ihn uns etwa folgendermaßen vorstellen: auf einen festen Untergrund aus Terrakotta, Marmor oder Tuffstein wurde das zu setzende Motiv aufgezeichnet, dann der eingefärbte Mörtel, in den die Steinchen eingedrückt wurden, partienweise aufgetragen, jeweils gerade soviel, wie der Mosaizist in einem Tagewerk zu setzen wußte. Nach dem Trocknen wurde die Oberfläche insgesamt abgeschliffen und poliert.

Die so vorgefertigten Platten wurden dann in die vorbereiteten Pavimente an prädestinierten Stellen – meist im Zentrum der Komposition – eingelassen. In der Regel dienten sie als Fußbodendekor.<sup>428)</sup> In Ausnahmefällen, wie z. B. dem fragmentarischen Pentheus-Mosaik (in polychromen, kleinformatigen Tesserae im Rahmen gesetzt), welches bei Grabungen unter der Peterskirche in Rom aufgedeckt wurde, findet sich ein solches Versatzstück auch im Wandzusammenhang.<sup>429)</sup>

Die Emblemata waren – wie etwa die pompejanischen Funde zeigen – oftmals kaum größer als die kleinformatigen byzantinischen Mosaikminiaturen. Da sie in Setzkästen<sup>430)</sup> gearbeitet wurden, waren sie in der Größe beschränkt. In der Anfangszeit wurden meist kleinere, später dann auch größere Mosaiktafeln geschaffen,<sup>431)</sup> welche sich stets durch qualitative Überlegenheit sowohl in technischer als auch in ästhetischer Hinsicht gegenüber den sie umgebenden Pavimenten auszeichnen. Wie den Inschriften zu entnehmen ist, haben meist griechisch-hellenistische Künstler die feinen Mosaikarbeiten ausgeführt. Sie wurden von Spezialisten in besonderen Werkstätten, die sich zuweilen in beträchtlicher Entfernung vom eigentlichen Ort der Anbringung befanden, vorgefertigt. Emblemata waren transportabel, und oft handelte es sich um besonders begehrte Exportartikel. »Da die Emblemata transportabel waren, scheinen sie gelegentlich auch als Einzelbilder behandelt worden zu sein, denn Sueton (Div. Iul.46) macht die etwas überraschende Angabe, Caesar habe auf seinen Feldzügen tessellata et sectilia pavimenta mitgeführt – sicher nicht komplette Pavimente für den Boden seines Feldherrenzeltes, sondern kleine Tafelbilder ähnlich den Mosaik-Ikonen des späten Mittelalters.«<sup>432)</sup>



Abb. 72  
Gottesmutter mit Kind (Detail)  
Porta Panagia, Trikala (Thessalien)

Die dargestellten Themen gehen in vielen Fällen auf ältere bzw. zeitgenössische gemalte Motive zurück, sind Übertragungen berühmter Vorbilder in Mosaik. Das haben die Emblemata – nebst der Mobilität – mit den Mosaikikonen gemeinsam, die ja in vielen Fällen auch auf gemalten Prototypen basieren. Anders dagegen verhält es sich im Hinblick auf Technik und Funktion.

Die technische Ausführung der Miniaturmosaike fußt zwar letztlich auf der Tradition der Fußboden- und Wandemblemata, jedoch mit dem gravierenden Unterschied, daß die Tesserae der Mosaikikonen in einer *Wachsbettung* sitzen, während die der Emblemata in einem *Mörtelbett* ruhen. Auch ihre jeweilige Funktion ist ganz anders ausgerichtet. Emblemata sind »Versatzstücke«, dazu bestimmt, in einem größeren Mosaikverband eingesetzt zu werden. Sie führen also nur bedingt ein Eigenleben, wie dieses den byzantinischen Mosaikikonen zukommt.

Bevorzugt gelangten bei den Emblemata mythologische Szenen zur Darstellung, während die umgebenden Mosaikflächen meist einfachen, ornamentalen Dekor zeigen. Wo wir figürliche Darstellungen vor Augen haben, wie etwa im Porträt einer Dame (Neapel, Mus. naz., 124666), fühlt man sich schon an manche Mosaikikone erinnert. Das 21,4 x 16,5 cm große weibliche Porträt ist in kleinformatigen Tesserae von ca. 1 – 2 mm Größe in meisterlich gekonnter Technik gesetzt; die Fleischtöne des Inkarnats sind in feinsten Abstufungen gegeben, so daß sich ein Bild von außergewöhnlicher Lebendigkeit ergibt. Dem Stil nach zu urteilen entstand dieses subtile Mosaikbild in augusteischer Zeit. Es fand sich – gerahmt von großformatigen, schwarzen Tesserae – inmitten eines mit Ton signatum belegten Raumes in ein ca. 1,20 m breites und ehemd 1,94 m langes Mosaik aus blau-grauen und weißen Sechsecken, ebensolchen Rauten und roten Dreiecken eingelassen.<sup>433)</sup>

Der zunehmenden Prunkentwicklung Rechnung tragend, tendierte die Entwicklung hin zu immer größeren Zentralkompositionen, die mit dem Setzkasten nicht mehr zu bewältigen waren; so gingen die Mosaizisten mehr und mehr dazu über, auch solch anspruchsvolle Arbeiten, wie z. B. das berühmte pompejanische Alexandermosaik,<sup>434)</sup> direkt auf dem Boden zu verlegen. Daneben wurde die Emblemata-Kunst aber auch weiterhin tradiert, wenngleich auch anteilmäßig in beschränkterem Umfange. In Antiochia, einem der führenden Mosaikzentren der alten Welt, wurden nachweislich noch weit bis in das vierte Jahrhundert hinein Emblemata-Kompositionen ausgeführt.

Aber auch im Westen standen in der Folgezeit weiterhin noch diverse musivische Werke in dieser Tradition, so

z. B. das Mosaikbild des hl. Sebastian, welches heute in der römischen Kirche S. Pietro in Vincoli als Altarbild dient.<sup>435)</sup> Die Überlieferung will diese musivische Arbeit in Konstantinopel entstanden wissen; technische und stilistische Ausführung verweisen aber auf stadtrömische Tradition.<sup>436)</sup>

In enger Anlehnung an byzantinische Vorbilder entstand das mosaizierte Muttergottesbild in S. Paolo fuori le mura in Rom,<sup>437)</sup> sowie das kleine Altarbild in einer Rundbogennische der Zeno-Kapelle an S. Prassede, Rom,<sup>438)</sup> welches die Gottesmutter mit dem Christusknaben, flankiert von adorierenden Märtyrerinnen zeigt.

## Zusammenfassung

Das Ergebnis der oben ausgeführten Untersuchungen soll hier – soweit es für die Datierung der Burtscheider Nikolausikone von Relevanz ist – nochmals kurz zusammengefaßt werden. Die Miniaturmosaikkunst, die sich als repräsentativ für eine relativ eng zu begrenzende Spätphase des byzantinischen Kunstschaaffens erweist, erfuhr ihre Blütezeit z. Z. der sog. »Paläologenrenaissance«. Die Masse der Mosaikikonen entstand im ausgehenden 13. Jahrhundert, bzw. zu Beginn des 14. Jahrhunderts (vgl. Tabelle I). In jener Epoche wurden bevorzugt *kleinformatige* Täfelchen<sup>439)</sup> in winzigen Tesserae gearbeitet, die sich vor allem durch technisches Raffinement, farbliche Noblesse und gekonnte Linienführung auszeichnen. Die minutiöse Ausführung der kleinformatigen Mosaikarbeit könnte auch bei der Nikolausikone eine Entstehung in Paläogenzeit nahelegen, wenn sie eben nicht schon um 1220 in Burtscheid nachweisbar wäre.

Die *ältesten* der uns erhaltenen Mosaikikonen entstanden im 12. Jahrhundert; sie weisen noch eindeutig die Stilmerkmale der Komnenenzeit auf. Für die stilistische und zeitliche Einordnung der Burtscheider Ikone sind sie von besonderem Interesse. Für einen Vergleich bieten sich weniger die großformatigen Pantokratorikonen in Berlin (Abb. 41) und Florenz (Abb. 42) an – auch die beiden Konstantinopler Patriarchatsikonen (Abb. 44 u. 46) sowie die Templerikonen des Athosklosters Xenophontes (Abb. 39 u. 40) können hier unberücksichtigt bleiben –, als vielmehr die kleinformatige Nikolausikone auf Patmos (Abb. 7). Hier liegt der Fall ganz ähnlich wie in Burtscheid: die von zahlreichen Autoren vorgebrachte Frühdatierung der Ikone in das 11. Jahrhundert basiert auf der traditionellen Überlieferung, dergemäß Christodoulos, der erste Abt des Johannes-Theologos-Klosters, das Nikolausbild vom Latmos mitgebracht und in den Kirchenschatz eingebracht haben soll. Die Mosaikikone kann

sehr wahrscheinlich mit einer im Schatzinventar des Patmosklosters von 1201 erfaßten Nikolausikone identifiziert werden. Lazarev datiert die Patmos-Ikone – in einem Atemzug mit der Burtscheider Ikone und der m. E. allerdings paläologenzeitlichen Kiewer Nikolausikone (Abb. 63) – in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.<sup>440</sup>

Was nun die Burtscheider Nikolausikone angeht, so wäre sie, wollte man der von vielen Autoren vorgetragenen Datierung ins 9. oder 10. Jahrhundert folgen (vgl. die Tabelle S. 55), nicht nur die bei weitem älteste erhaltene Mosaikikone, sondern sie würde der für den engen Zeitraum des 12. – 14. Jahrhunderts zu belegenden Produktion von Miniaturmosaiken um Jahrhunderte vorausgehen. Das kann zwar – rein theoretisch – nicht vollkommen ausgeschlossen werden. Doch um einen so exzeptionell frühen Ansatz vertreten zu können, bedürfte es gewiß gewichtigerer Argumente als eines Verweises auf die Überlieferung, derzufolge Gregor von Cerchiara die Mosaikikone als Stiftung in den Reliquienschatz der von ihm gegründeten Burtscheider Abtei eingebracht haben soll.

Schon allein die technische Perfektion des minutiosen, eher den späten Werken vergleichbaren Setzverfahrens,

wie es selbst an den fragmentarischen Mosaikresten noch ablesbar ist (man vergleiche nur die feine Modellierung des Inkarnates an der noch verbliebenen Halspartie und die überaus subtile Zeichnung der tunica talaris), sprechen *gegen* diese Frühdatierung. Die verhaltene Farbpalette, in der gebrochene Beige- und Brauntöne dominieren, die vorzüglich mit dem lichten Goldgrund harmonieren, rückt die Burtscheider Ikone in die Nähe des Florentiner Pantokrators (Abb. 42); hier wie dort findet sich auch das farbintensivere, rahmende Kreuzchenmuster, das mit dem gedämpften Grundton wirkungsvoll kontrastiert. Die zurückhaltende Anwendung von Goldlichtakzenten (am Ärmelstück der tunica talaris) unterscheidet das Nikolausbild von den reich goldgelichteten Miniaturmosaiken der Paläologenzeit.

Den allgemeinen kunsthistorischen Überlegungen von Demus und Lazarev folgend, sollte die Datierung der Burtscheider Mosaikikone so spät wie möglich angesetzt werden, aber im Hinblick auf die Ersterwähnung bei Cæsarius von Heisterbach noch vertretbar sein. Aus diesen Überlegungen heraus dürfte die Entstehung der Nikolausikone im ausgehenden 12. Jahrhundert in einer Konstantinopler Werkstatt am wahrscheinlichsten sein.

## TABELLE I

### Datierung der Mosaikikonen

Bildthema	Aufbewahrungsort	Maße	Tesserae
<b>Komnenisch (12. Jh.)</b>			
Christus »Erbarmer«	Berlin-Dahlem, Museum	74,5 x 52,5 cm	groß
Christus Pantokrator	Florenz, Uffizien	54 x 41 cm	klein
Gottesmutter mit Kind	Istanbul, Patriarchat	85 x 60 cm	groß
Johannes der Täufer	Istanbul, Patriarchat	95 x 62 cm	groß
Hl. Demetrius	Sinaikloster	19 x 15 cm	klein
Hl. Demetrius	Athos, Kloster Xenophontes	125 x 60 cm	groß
Hl. Georg	Athos, Kloster Xenophontes	121 x 51 cm	groß
Hl. Nikolaus	Patmoskloster	14 x 10 cm	klein
Hl. Nikolaus	Aachen-Burtscheid	22 x 16,5 cm	klein
Gottesmutter mit Kind	Athos, Kloster Chilandari	57 x 38 cm	groß