

handelt es sich um eine altbekannte Tatsache, daß die frühen christlichen Bildzeugnisse überwiegend aus einem sepulkralen Zusammenhang herrühren – kein sehr „werbewirksames“ Milieu!

Auch wenn die Theorie von der Beeinflussung des Christusbildes durch die Kaiserikonographie die Frage nach dem Beginn einer christlichen Kunst nicht umfassend beantworten kann, müssen wir nicht gänzlich umdenken. Den Einfluß imperialer Bildmotive zu leugnen, wie Mathews es tut, bringt die Forschung nicht wirklich voran. Doch können die provokanten Ausführungen als Hinweis verstanden werden, um der Frage, wie es zur Entstehung und Ausführung des Bildes Christi kam, weiter nachzuspüren.

GUDRUN BÜHL  
Berlin

**Anthony Cutler und Jean-Michel Spieser: Das mittelalterliche Byzanz 725 – 1204** (*Universum der Kunst Bd. 41*). München, C. H. Beck Verlag, 1996; 446 Seiten, 356 Abbildungen; ISBN 3-406-41244-0; DM 288,- / sfr. 278,- / ÖS 2131,-

In der Vorankündigung des hier vorgestellten Buches ist hervorgehoben worden, es werde damit „eine Lücke geschlossen“. Dies trifft zu für die zeitliche Abgrenzung der behandelten, kulturgeschichtlichen Zeitspanne. Immerhin mag man sich jedoch erinnern, daß schon 1959 ein Buch von D.T. Rice über „Kunst in Byzanz“ erschienen ist, das sich ebenfalls im wesentlichen mit der mittelbyzantinischen Kunst befaßte, und ferner, daß auch in der Neuherausgabe der *Prophyläen-Kunstgeschichte*, unter der Federführung von W. F. Volbach und J. Lafontaine-Dosogne, mit dem Bande „Byzanz und der christliche Osten“ eine Darstellung geboten wurde, mit der die gesamte Spannweite der Kunst des Byzantinerreiches und seines Umfeldes behandelt wurde. Für die jüngst zurückliegende Zeit kann hingewiesen werden auf die große Ausstellung des vergangenen Jahres im Metropolitan Museum of Art in New York. Sie war ausdrücklich „Art and Culture of the Middle Byzantine Era“ gewidmet, unter Einbeziehung der bis 1261 andauernden „Frankokratie“ am Bosphorus. Der Titel dieser Ausstellung „The Glory of Byzantium“, der an die Ausstellung „Splendeur de Byzance“ (Brüssel 1982) erinnert, könnte auch für den hier besprochenen Band mit seiner überreichen Ausstattung an farbigen Reproduktionen glanzvoller byzantinischer Kunstwerke stehen.

Schon das Inhaltsverzeichnis des Buches vermittelt charakteristische Hinweise auf das Verständnis der beiden, fachlich wohlausgewiesenen Verfasser für die von ihnen dargestellte Epoche – die kunstgeschichtlichen Materialien ebenso wie ihre geistigen Hintergründe.

Beginnend mit einem romantisch anmutenden Blick auf die Ruinen der Antike wird die Epoche in drei fast gleichlautend geordnete Kapitel gegliedert: die Epoche des Ikonoklasmus (700-900), den „Sieg der Tradition“ (900-1000) und – allerdings mit einem Fragezeichen versehen – „Einer Renaissance entgegen?“ (1000-1204). Die jeweiligen Unterabschnitte befassen sich mit politisch-wirtschaftlichen Grundproble-

men, mit Architektur, Kirchendekoration und Kleinkünsten. Die in einem II. Teil angehängte knappe Darstellung der Kunst Georgiens und Armeniens (N. und J.-M. Thierry) sowie Zeittafeln, Karten, Bibliographie und Verzeichnisse (III. Teil) hätten weniger anspruchsvoll als Anhänge bezeichnet werden können. Ein vergleichender Blick auf die oben zitierten Werke mag ferner erkennen lassen, daß man die Epoche und ihren Umkreis auch anders hätte ordnen können.

Wenden wir uns dem Text und den inhaltlichen Fragen zu, dann sind bereits der Einleitung Kennzeichnungen zu entnehmen, die für die Gesamtdarstellung eine entscheidende Rolle spielen: Vom Bewußtsein der eigenen Auserwählung getragen, hält das „Volk der Römer“ an der großen Vergangenheit fest; aus der Erfahrung der gegensätzlichen Welt des bilderfeindlichen Islam verdeutlicht sich in der Orthodoxie die „Macht des Bildes“ als entscheidendes religiöses, gesellschaftliches und künstlerisches Thema der Epoche. Der tiefgreifende Schock des Verbotes von Herstellung und verehrendem Gebrauch religiöser Bilder unter Kaiser Leon III. (726-730) kennzeichnet die Nahtstelle auch für eine Periodenteilung zwischen früh- und mittelbyzantinischer Zeit. Der Abschnitt über „Bilder und Bilderstreit“ erscheint somit als wesentliche Grundlage für die folgenden Kapitel. Darin wird die Bedeutung von Religion und Liturgie für Weltanschauung und gesellschaftlichen Zusammenhalt herausgearbeitet. Im Liturgieverständnis nach Germanos, Maximos Confessor und anderen, und mit den Beziehungen zwischen Christus- und Kaiserkult reicht diese Sehweise tiefer als eine Erfassung bloß „künstlerischer“ Probleme. Die Bedeutung des Mönchtums in diesem Zusammenhang, aber auch die zutreffend hervorgehobene Rolle der Frauen ist wohlbekannt. Indem die Bewahrung der Orthodoxie als wichtigste Aufgabe von Staat und Gesellschaft verstanden wird, erhellt daraus zugleich die Funktion der (Bild-)Kunst als „politisches“ Instrument für den „Sieg der Tradition“, zugleich Thema des 2. Kapitels des Buches.

Die darin vorgelegten kurzen Bemerkungen zum allgemeinen politisch-wirtschaftlichen Zustand in der Zeit von 900 bis um 1000 reichen freilich kaum aus, um einen plausiblen Hintergrund für die nachfolgende Entwicklung zu gewinnen. Die beiläufige Bemerkung, daß die Hälfte der Staatseinnahmen für die militärische Sicherung des Reiches aufzuwenden war, möchte den Wunsch nach einer ausführlicheren Darstellung der historischen Vorgänge nahelegen, die leider unterblieben ist. Auch die architekturgeschichtliche Skizze hätte man sich ausführlicher gewünscht. So wird die für die kommende Zeit entscheidende Entwicklung der Kreuzkuppelkirche beinahe nur am Rande vermerkt. Vergleichsweise ausführlich und anschaulich ist hingegen der Abschnitt über „Kirchendekoration“ abgehandelt, mit treffender Berücksichtigung ikonographischer Faktoren, in die auch die kaiserliche Münzprägung einbezogen ist. Aufschlußreich ist ferner der Hinweis auf den hohen materiellen Aufwand in Kirchen in Klöstern, – von der Verwendung edler Metalle für Goldmosaiken und liturgische Geräte bis zur Begleitung der Liturgie mit aufwendigen Vorrichtungen für Beleuchtung und Weihrauchspende, ferner für die Pflege der Kirchenmusik (Chorgesang). Die aus klösterlichen Typika bzw. Ekphrasis ersichtlichen, erheblichen Kostenfaktoren bleiben dankenswerterweise nicht unerwähnt.

In der staunenswerten Fülle an liturgischen wie profan-repräsentativen künstlerischen Arbeiten der Zeit, nicht zuletzt in der gern geübten Verwendung hochgeschätzter „Antiquitäten“, zeichnet sich bereits im Laufe des 10. Jahrhunderts jene Entwicklung zur Zeit der Makedonenkaiser ab, die man gemeinhin als „Renaissance“ bezeichnet, ein Begriff, den die Verfasser als irreführend eher ablehnen. Doch indem sie die Wiederverwendung älterer Kostbarkeiten wie auch entsprechender Typen im Sinne von „profanen Reliquien“ verstehen möchten, läßt sich dies doch von offenkundiger Nachahmung nicht trennen. Zu Recht allerdings werden eklektische Tendenzen verdeutlicht, oder sogar – wie am Veroli Casket – ironisierende Interpretationen. Bedenkenswerte Überlegungen werden ferner über den normativen Charakter der Kunst des 10. Jahrhunderts angestellt, bei zunehmender ikonographischer Beharrungstendenz und der damit verbundenen Frage nach der Existenz verbindlicher Vorbilder und Musterbücher. Problematisch bleibt die vorausgesetzte Bildgestaltung „aus dem Gedächtnis“ nach gewußten Texten bzw. der Schritt vom Text zum Bild. Hier wäre schärfer zu differenzieren gewesen.

Das Kapitel über die glanzvolle Periode der byzantinischen Kunst von 1000 bis 1204 wird mit irritierender Skepsis „Einer Renaissance entgegen?“ überschrieben. Nie ist das Reich wohlhabender und blühender gewesen, zumindest zu Beginn dieses Zeitabschnittes, darüber hinaus von erstaunlicher intellektueller Vielfalt geprägt und – im Blick auf die Nachbarvölker – als bestimmendes Vorbild. Allerdings taucht auch damals schon am östlichen Horizont des Reiches die tödliche Gefahr der seldschukischen Bedrohung auf. Auf dem Gebiete der Architektur überwiegt seit dem 11. Jahrhundert die klösterliche Bauweise, deren Modelle bis in die Neuzeit gültig geblieben sind. Materielle Ausstattung und ästhetisch vorbildliche Gesamtgestaltung, oft kaiserlicher Munifizienz zu verdanken, machen ihren Ruhm aus, – es sei an Hosios Lukas, die Nea Moni und Daphni erinnert. Dem Typikon des Pantokrator-Klosters in der Hauptstadt folgend, wird der Leser auch über organisatorisch-wirtschaftliche und disziplinäre Grundlagen entsprechender Einrichtungen informiert. Am Gegensatz der wenigen vermögenden und der ärmeren Kirchen und Klöster sind im Laufe des 12. Jahrhunderts Anzeichen des inneren Verfalls unverkennbar. Aus den Werken monumentaler Bildkunst, nicht zuletzt in provinziellen Zentren, wird zugleich „der Wandel im Innersten der byzantinischen Gesellschaft“ ablesbar. Gleichwohl bleibt es eine Großleistung der Epoche, wie das christliche Gotteshaus in bildlicher Ausstattung zu einem wohlgeordneten Spiegel des Heilswerkes gestaltet wird, im engen Zusammenwirken mit der Liturgie und in betonter Einbeziehung ekklesiologischer und hierarchischer Aspekte. Zunehmend öffnet sich, gegen Ende der Epoche, das Interesse für die Ikone und, in Verbindung mit dem Templan, für die Entwicklung des Ikonostas.

So durchdringt die Bemühung um das rechte Verständnis des Bildes alle Kapitel des Buches von Cutler und Spieser, in wohlthuender Differenzierung: zunehmende künstlerisch-selbstbewußte Freiheit, psychologisierende Anteilnahme am Dargestellten, Beziehung auf die religiösen Bedürfnisse des gläubigen Volkes, dargetan zumal an Werken der „Kirchendekoration“ in den Provinzen, auf Zypern, in Mazedonien, auf dem Balkan. Vor allem gewinnen Ikonen und Bildverehrung entscheidende

Beweiskraft innerhalb der orthodoxen Kirchenpraxis, sie sind gleichsam Kraftquellen in allen Lebenslagen, angefangen vom Kult am Hofe bis zu den Menschen der „gesichtslosen Masse ... von denen in modernen Darstellungen der byzantinischen Kunst so selten die Rede ist“, – es sei denn in der modisch gewordenen Hinterfragung des „Publikums“.

Allzu knapp, so möchte scheinen, widmen sich die Verfasser den künstlerischen Kostbarkeiten, die im Auftrag der byzantinischen Eliten für kirchlichen und profanen Luxus gearbeitet worden sind und die den besonderen Ruhm der mittelbyzantinischen Kunst ausmachen. Die Verquickung beider Felder war mit Sicherheit enger als wir heute wissen können.

Zum Abschluß des Werkes stellen sich den Verfassern offensichtlich mehr Fragen, als zu beantworten sind: nach der Richtigkeit heutiger Sehweise, nach dem sich verändernden Verhältnis der Künstler zu ihrer Klientel, nach Werkstätten und Auftraggeberschaft bzw. Mäzenatentum, nach zunehmender individueller Differenzierung und Subjektivierung künstlerischer Schöpfungen. Sehr problematisch bleibt auch das Verhältnis zwischen Hauptstadt und provinziellen Zentren für den Kunsthistoriker.

Das besprochene Werk fügt sich in Konzeption und Ausstattung der Reihe „Universum der Kunst“ ein, die vom Verlag C.H. Beck in der deutschen Fassung betreut wird, und deren Vorzüge hier nicht erneut hervorzuheben sind. Wohl bewußt haben die Verfasser die Texte in der Art eines fortlaufenden Essays angelegt, ohne kunsthistorischer Systematik allzu viel Wert beizumessen. Dies dient der Lesbarkeit, weniger allerdings der wissenschaftlichen Information, zumal auch die von anderen Bänden der Reihe gewohnten Kurzkommentare zu den abgebildeten Kunstwerken fehlen. Deshalb treten auch stilgeschichtliche oder Datierungsprobleme zurück zugunsten der Einführung in innere und äußere Traditionen, motivische und „liturgisierte“ Zusammenhänge. Besonders der wissenschaftlich Interessierte wird auch Hinweise zur gelehrten Literatur im Text vermissen. Im übrigen wird nicht einmal klar, welche Teile dem einen oder dem anderen der Verfasser zu verdanken sind. Wenigstens sollte noch auf die untadelige Übersetzung hingewiesen werden.

Als Abschluß des Werkes, wenn auch als eigenes Kapitel hervorgehoben, folgen die bereits erwähnten Darstellungen zur georgischen und armenischen Kunst, beide in streng kunsthistorischer Diktion formuliert. Unzweifelhaft sind die Wechselbeziehungen beider Länder zu Byzanz wichtig und fruchtbar. Aber es bleibt doch bedauerlich, ja eigentlich befremdlich, daß andere wesentliche Einzugsgebiete und Felder gegenseitiger Befruchtung ohne Berücksichtigung bleiben, v.a. die Balkanländer, die Kiewer Rus, abgesehen von eher flüchtigen Hinweisen. Vielleicht erscheint aber gerade wegen dieser Beschränkung auf den Kern des Reiches und seiner Kunst das Bild geschlossener und leuchtender, vermittelt nicht zuletzt durch den opulenten und qualitätsvollen bildlichen Apparat des Buches, zusätzlich bereichert um Zeittafeln, Karten, Verzeichnisse und Register.

VIKTOR H. ELBERN  
*Berlin*