

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

13. Jahrgang

Juli 1960

Heft 7

## DAS GESAMTKUNSTWERK IN BYZANZ

*Ein Symposium in Dumbarton Oaks*

*(Mit 1 Abbildung)*

Die Symposia, die seit 1941 alljährlich in Dumbarton Oaks, dem Zentrum der Byzantinistik in den USA, stattfinden, haben auch in Europa längst Beachtung gefunden, seit die Vorträge in zunehmendem Umfang durch das Publikationsorgan des Institutes, die Dumbarton Oaks Papers, der gesamten Fachwelt zugänglich gemacht werden. Eine stattliche Reihe größerer Publikationen ist aus Beiträgen solcher Symposia hervorgegangen, deren Anregung auf die verschiedensten Zweige der Erforschung spätantiker und mittelalterlicher Kultur kaum zu überschätzen ist.

Unter den einzelnen Disziplinen, die das Institut beherbergt, nimmt die Kunstgeschichte von Beginn an einen prominenten Rang ein. Sie hat nicht nur einer Reihe dieser Symposia das Thema gegeben, sondern ihren Nachbardisziplinen eine Fülle von Fragestellungen gesetzt, aus deren Beantwortung sie selbst großen Gewinn geschöpft hat.

So auch bei dem jüngsten Symposium, das Anfang Mai dieses Jahres stattgefunden hat. Es mag dem erstmalig hinzugekommenen Besucher als ebenso ungewöhnliches wie neuartiges Unternehmen erscheinen, ein einzelnes Kunstwerk in das Zentrum einer dreitägigen Debatte zu stellen. Eben dies ist aber hier bereits Tradition, wie die Themen einiger Symposia – The Decoration of the Synagogue of Dura Europos, Hagia Sophia, The Church of the Holy Apostles in Constantinople – zeigen mögen.

Man hätte diesmal kaum ein geeigneteres Thema wählen können als die Kirche des Chora-Klosters in Konstantinopel, bekannt unter dem modernen türkischen Namen Kahrie-Djami, den sie nach der Umwandlung in eine Moschee erhielt. Sie ist durch ihren Mosaiken- und Freskenschmuck nicht nur das Meisterwerk der reifen Paläologen-Kunst im frühen 14. Jahrhundert, sondern vielleicht die größte und großzügigste Unternehmung dieser letzten großen Blütezeit der byzantinischen Kunst. Zugleich besitzt sie den Vorzug, daß sie in ihrer malerischen Ausstattung nahezu unversehrt auf uns gekommen ist und somit einen besonderen Rang einnimmt unter den wenigen Denkmälern, die die wechselvollen Zeiten der byzantinischen Metropole überdauert haben.



Diese Stellung kommt ihr allerdings erst seit jüngerer Zeit zu, nachdem die Fresken in den letzten Jahren unter der türkischen Tünche freigelegt, die Mosaiken restauriert und zu gutem Teil von Übermalungen und Entstellungen vielfältiger Art befreit worden sind. Während also die Fresken des Parekklesions an der Südseite der Hauptkirche erst jetzt entdeckt worden sind (vgl. P. A. Underwood, Preliminary Reports I/IV, in: *Dumbarton Oaks Papers* 1956/59), ist auch der Bestand der Mosaiken seit der Publikation von Th. Schmit im Jahre 1906 (*Izvestija russkago archeologičeskago instituta v Konstantinopolje* XI) um manches erweitert worden.

Die Restaurierung war in den frühen fünfziger Jahren durch das von Th. Whittemore gegründete Byzantine Institute unternommen worden, das sich in den ca. 30 Jahren seines Bestehens die Wiederherstellung und Konservierung der byzantinischen Bauten, Fresken und Mosaiken zur Aufgabe gestellt hat. Das Symposium verdankt sein Zustandekommen vor allem dem glücklichen Umstand der Koordinierung der beiden genannten Institute. P. A. Underwood, der jetzige Direktor des Byzantine Institute und zugleich Mitglied der Fakultät in Dumbarton Oaks, konnte als Leiter des Symposiums das Ergebnis der nun abgeschlossenen Restaurierung vorlegen.

Für die neun Beiträge hatte man neben den Mitgliedern von Dumbarton Oaks weitere amerikanische und europäische Forscher verpflichtet, um eine möglichst vielseitige Sicht des Kunstwerkes zu gewinnen. P. A. Underwood leitete das Symposium durch die Bekanntgabe der Resultate, die durch die Untersuchungen am Bau gewonnen wurden, und durch einen Überblick über das gesamte Programm der malerischen Ausstattung ein.

Hervorzuheben ist hier besonders das umstürzende Ergebnis, daß der sogenannte „Ur-Bau“ dem 12. Jahrhundert angehört und eine Erweiterung eines frühkomnenischen Erstlings darstellt. Mithin ist den weit verbreiteten Thesen, die in ihm einen architektonischen Typus des 7. Jahrhunderts erkennen wollten, der Boden entzogen. – Während der innere Naos bis zu den Pendentifs der Kuppel noch aus dem zweiten komnenischen Bau stammt, sind die beiden Narthices mit Einschluß der Außenhaut der inneren Westwand und das Parekklesion paläologisch. Die klare Abgrenzung des Anteils der beiden komnenischen Bauten und der paläologischen Renovierung hat als Nebenergebnis den zwingenden Beweis erbracht, daß alle Mosaiken und Fresken mit unbedeutenden Ausnahmen gleichzeitig sind, was trotz der Stileinheit immer wieder diskutiert worden war. – Der südliche Annexbau – das Parekklesion – konnte durch die Entdeckung von Spuren ehemaliger Sarkophage in den Arkosolien und der gemalten Porträts der dort Begrabenen als Begräbnisstätte der Familie des Stifters, Theodor Metochites, identifiziert werden. Bisher sah man in diesem Bau die von dem Stifter beschriebene Trapeza – das Refektorium.

Die von P. A. Underwood eingeleitete ikonographische Untersuchung der Mosaiken wurde fortgesetzt durch *Rosalie Green*, die Leiterin des Index of Christian Art in Princeton. Während die Mosaiken der beiden Narthices – außer wenigen Lücken – vollständig erhalten sind, besitzen wir von den Mosaiken des Naos nur mehr die beiden Tempon-Ikonen Christi und der Gottesmutter, der beiden Patrone der Kirche,



und das letzte der Bilder der zwölf großen Feste des Kirchenjahres, den Heimgang Mariens, an der Westwand. Nun sind gerade die fehlenden Mosaiken des Altarraumes, der Kuppel und der Festbilder mit relativ großer Sicherheit zu rekonstruieren, da sie in Thematik, Anordnung und Komposition am meisten der byzantinischen Kunst eigenen Gesetzmäßigkeit unterworfen sind.

Demgegenüber ist die Erhaltung der drei umfangreichen Zyklen der Kindheit Mariens und Christi und des öffentlichen Wirkens Christi, die die Wände, Pendentifs und Gewölbe der Narthices einnehmen, ein ungleich wertvollerer Besitz. Hier liegt der Schwerpunkt des Programmes. Die Architektur war, wie Underwood nachweisen konnte, von vornherein darauf angelegt, Träger der Mosaiken zu sein, und sollte hinter der Dekoration ganz zurücktreten.

Die Größe dieser Kunst reicht selten bis in das Detail hinein. Ihre Wirkung geht von dem übergeordneten räumlichen Zusammenhang aus, dem gesamten Kosmos der vielfältig abgestuften himmlischen Hierarchie, der breit erzählten, farbenreichen Geschichte der Menschwerdung des Erlösers und der von ihm gewirkten Wunder.

Den tiefsten Eindruck hinterlassen die Fresken des Parekklesions, deren Ikonologie von S. *Der Nersessian* analysiert wurde. Den Fresken des Ostteils liegt eine Konzeption von imponierender Einheitlichkeit zugrunde, basierend auf dem Dreiklang von Tod, Auferstehung und Gericht und bestimmt durch die Funktion des Raumes als Mausoleum der Familie des Stifters. Unvergesslich sind die großen Kompositionen der Anastasis in der Apsis und des Jüngsten Gerichtes im Gewölbe (siehe Abb. 1). Dem Betrachter eröffnet sich hier eine großartige Zusammenschau des endzeitlichen Geschehens, das durch das Erlösungswerk Christi, die Öffnung des Grabes der Unterwelt und den Aufstieg aus den Tiefen des Todes eingeleitet und durch die zweite Parousie Christi „auf den Wolken des Himmels“ beschlossen wird. Der westlich anschließende Kuppelraum ist eine einzige bildliche Manifestation der byzantinischen Mariologie und zeigt in der Typologie den Gedankenreichtum der östlichen Theologie. Hier ist der persönliche Anteil des Stifters besonders groß gewesen. Die Art des Komponierens ist indes – und das gilt auch im Übrigen – additiv. Die verschiedenen kompositionellen Einheiten, die ein gleicher Sinngehalt verbindet, werden allein durch die große Marienkuppel formal zusammengefaßt.

Die beiden nächsten Vorträge eines Historikers und eines Theologen erwiesen sich als ebenso glückliche wie notwendige Ergänzungen der kunstgeschichtlichen Vorträge. Ihr Thema waren die beiden bewegenden Kräfte der byzantinischen Geistigkeit in der Paläologenzeit, Humanismus und Theologie, Gelehrsamkeit und Mystik.

I. *Ševčenko* zeigte die Wurzeln und die Eigenart des Humanismus in der Gestalt seines bedeutendsten Vertreters, Theodor Metochites', auf und entwarf ein fesselndes Porträt des Stifters der „Chora“. Auf dem Höhepunkt seiner politischen Karriere, als Logothetes tou Genikou – Premierminister würde man ihn am besten bezeichnen – ließ Theodor Metochites zwischen 1315 und 1321 die Mosaiken und Fresken der „Chora“ erstehen, um sich ein Denkmal zu setzen. Dort sollte er nach seinem politischen Sturz seine Tage beschließen, in der Nähe seiner Bibliothek, der kaum eine



zweite in jenen Jahren vergleichbar war. Das Hauptergebnis Ševčenkos war die Stellungnahme zur Frage der sogenannten „paläologischen Renaissance“, die als intensive Wiederbelebung einer nie verlorenen Tradition, einer griechisch gesehenen und verstandenen Antike – nicht einer neu entdeckten, historischen – gezeichnet wurde.

J. Meyendorff erklärte die Konflikte zwischen dem Humanismus und der, vor allem mönchischen, Bewegung des Hesychasmus, die in der Folgezeit zu einer großen inneren Krise des Reiches führen und der schöpferischen Fortentwicklung der Figuralkunst eher Widerstände setzen als Impulse vermitteln sollte.

Der letzte Tag brachte zwei Beiträge von A. Grabar und O. Demus, die die Diskussion um die „Chora“ abrundeten und zugleich über sie hinaus zu neuen Fragestellungen führten, größere Zusammenhänge eröffneten, an denen die „Chora“ teilnimmt und aus denen sie erwachsen ist.

A. Grabar stellte Tradition und Antikenrezeption nebeneinander und wies auf die Zurückhaltung der Auftraggeber und Künstler neuen Wegen gegenüber, die Gebundenheit an eine „Orthodoxie“, der sich auch Unternehmungen ungewöhnlicher Dimension verpflichtet wußten, hin. Die Vielseitigkeit der Gesichtspunkte, die sich ergeben – die Rolle der Liturgie bei dem Entwurf des Programmes, die Orientierung an altgeheiligten Vorbildern, deren Verständnis den Rang des Kunstwerkes bestimmte – können hier nicht alle Berücksichtigung finden.

O. Demus wies der „Chora“ ihren Ort in der kunstgeschichtlichen Entwicklung der Paläologenzeit zu und fragte nach deren Ursprüngen und Verlauf. Untersuchungen dieser Art sind erst durch den bedeutenden Landerwerb in der paläologischen Malerei seit jüngster Zeit möglich geworden, der Verdienst des Byzantine Institute ist. So sind in Konstantinopel die Mosaiken der Pammakaristos- und der Theodorkirche – aus der Zeit der „Chora“ und meist noch unpubliziert – erst in der letzten Zeit bekannt geworden. Sie versetzen uns in die Lage, den ungestümen Verlauf verschiedener Stilphasen in der frühen paläologischen Malerei zu verfolgen. Aber noch stehen wir am Anfang der Sichtung des vor allem Handschriften umfassenden Materials, dessen Datierung und Lokalisierung als Grundlage einer Stilgeschichte die erste Aufgabe war, die sich Demus gestellt hat. Er setzt damit seine vorangehenden Studien fort, die ihren Niederschlag in dem Beitrag zum letzten Byzantinistenkongreß in München gefunden haben („Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei“, Berichte zum XI. internationalen Byzantinistenkongreß, 1958).

Es erweist sich, daß die Mosaiken und Fresken der „Chora“ bereits ein überreifes, spätes Stadium der paläologischen Malerei vertreten und deutlich manieristische Züge zeigen. Der eigentlich klassische Renaissancestil gehört der ersten Zeit nach der Rückeroberung Konstantinopels durch die Byzantiner 1261 oder schon der Jahrhundertmitte an. Ihm folgt ein Stil von schwerer, fast überbetonter Plastizität, der in der Folgezeit nach einem zweiten Wandel durch einen Stil von graphischen Qualitäten abgelöst wird. Demus nennt diesen Stil, der in den eigentlichen Manierismus einmündet, infolge der Maltechnik den „graphischen Reliefstil“. In der Zeit der „Chora“ greift man bereits nicht mehr auf die Vorlagen aus der „mazedonischen Renaissance“



des 10. Jahrhunderts zurück, die eine stattliche Anzahl von Handschriften im späten 13. Jahrhundert noch voraussetzen, sondern empfängt die antiken Elemente nur mehr durch Vermittlung früh-paläologischer Kopien.

Der mit der „Chora“ erreichte Höhepunkt einer raschen, konsequenten Entwicklung, wie sie in ähnlicher Weise in anderen Perioden und Kunstkreisen mittelalterlicher Kunst zu beobachten ist, weist der Folgezeit, bis in die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts, die Richtlinien. Die etwa zwei Jahrzehnte jüngeren Fresken in Hagios Nikolaos in Curtea de Argeş sind zum großen Teil direkt als Kopien der „Chora“-Mosaiken anzusprechen.

Eine der vorrangigsten Fragen ist die Unterscheidung der hauptstädtischen und der Kunst Mazedoniens. Die mazedonische Malerei der Paläologenzeit – und ihre Zweiglinie in Serbien – ist oft reicher mit Denkmälern besetzt und verlockt dazu, nach ihrem Stilverlauf die gleichzeitige Entwicklung in Konstantinopel zu rekonstruieren. In einigen Fällen ist der Nachweis bereits erbracht worden, daß sich hier wie dort ein paralleler Stilwandel vollzieht, der allerdings von verschiedener Färbung ist und zu jeweils verschiedenen Ergebnissen gelangt.

In anderen Fällen ist die Frage der Anwesenheit hauptstädtischer Künstler in Mazedonien von Bedeutung, so für die zwischen 1312 und 1315 entstandenen Mosaiken der Apostelkirche in Saloniki, die Demus im Gegensatz zu Xyngopoulos einer Konstantinopler Werkstatt aus dem Umkreis der „Chora“ zuschreibt. Alles dies ist Neuland, und allein die Überwindung veralteter Begriffe wie etwa der sogenannten „kretischen Schule“ ist bereits ein Gewinn.

Die größten Probleme geben immer noch die Ursprünge der paläologischen Kunst auf, und damit ist die Frage nach dem Anteil der Zeit des lateinischen Reiches zwischen 1204 und 1261 engstens verknüpft. Wo und wann ist der neue Stil vorbereitet worden, der kurz nach der Rückkehr der Byzantiner nach Konstantinopel bereits dominiert? Wo liegen die Voraussetzungen der serbischen Fresken in Mileševo (ca. 1235) und Sopoćani (ca. sechziger Jahre)?

Nach Ansicht von Demus gehören drei in Datum und Entstehungsort sehr umstrittene Denkmäler in die früheste Zeit der Paläologen in Konstantinopel: das Deesis-Mosaik in der Hagia Sophia und zwei Ikonen der National Gallery in Washington, die man bisher als italienische Werke betrachtet hat.

O. Demus hat in dem vorgenannten Beitrag von 1958 einen Überblick über den Stand der Forschung gegeben und zugleich die Richtlinien aufgezeigt, denen die weitere Erforschung dieser Fragen zu folgen hat.

Das Symposium stellt, von der byzantinischen Kunst her, einen neuen und wesentlichen Beitrag zu der zur Zeit aktuellen Diskussion um das Gesamtkunstwerk dar. Mit Spannung darf man die geplante mehrbändige Publikation erwarten, die durch die Bollingen Foundation ermöglicht worden ist. Sie wird das gesamte Material in reicher photographischer Dokumentation vorlegen und zugleich die Beiträge des Symposiums weiteren Fachkreisen zugänglich machen.

Hans Belting