

Besonders ausführlich interpretierte er unter ausdrücklichem Hinweis auf Bruno Zevis Forschungen die zahlreichen Ideen Michelangelos zu den Befestigungsanlagen und berührte dabei alle Fragen des Ästhetischen wie des Technischen, die dieses Bauprojekt ohne Raumprobleme aufwarf, in zuweilen eigenwilliger, immer aber geistreicher Stellungnahme.

Nichts weniger als einen Gesamtabriß der Geschichte der Michelangelokritik, der lobenden und tadelnden Äußerungen – und nicht nur der Geschmackskritik der Literaten sondern auch des kritischen Verhaltens der Künstler – trug Eugenio Battisti vor. Für das 16. Jahrhundert erinnerte er an die schon früh einsetzenden Kontroversen um die Vorrangstellung der Farbe (Tizian) oder der Zeichnung (Michelangelo) in den Künsten, ausgetragen zwischen den Verehrern des Venezianers und den Freunden des Florentiners; unter den Künstlern, die Michelangelo jeweils auf ihre Weise interpretierten, verwies er insbesondere auf Tintoretto, Greco und Buontalenti. Obwohl die Barockkunst ohne Michelangelo undenkbar ist, sank im 17. Jahrhundert, dessen Sinn vom Dramatischen und Tragischen weg zunehmend auf das Erhabene gerichtet war, das Ansehen des Meisters bis zur Verachtung und Verleumdung seiner Kunst ab (Bellori, Scanelli, Fréart), eine Geringschätzung, die bis weit ins 18. Jahrhundert anhielt. Die Umkehr von der Raffaelvergötterung zu neuer Michelangeloverehrung führte 1770 Joshua Reynolds endgültig herauf. Über Géricault ging Battisti sodann den Äußerungen und Anschauungen des 19. Jahrhunderts nach bis zu Rodin und dessen folgenreichem Werben für Michelangelo, den Meister des Nonfinito.

Für die Vorträge von Walter Binni (Michelangelo scrittore), Enzo Noè Girardi (La critica letteraria su M.), Giorgio Spini (Michelangelo cittadino di Firenze), Lucilla Guilich (La grafia di M.) und Valerio Mariani (Parole e creazione plastica di M.) verweisen wir an dieser Stelle auf die in Vorbereitung befindliche Publikation der Kongreßvorträge.

Herbert Keutner

## BYZANTINISCHE KUNST ALS EUROPÄISCHE KUNST

IX. Ausstellung des Europarates in Athen vom 1. 4. bis 15. 6. 1964

(Mit 4 Abbildungen)

Die jüngste Ausstellung des Europarates, die mit Hilfe der griechischen Regierung von M. Chatzidakis als Generalsekretär aufgebaut wurde, darf als bisher umfangreichste Schau der byzantinischen Kunst gelten. Sie mag im Rahmen ihrer Reihe zunächst überraschen, da die früheren Veranstaltungen bestimmten europäischen Epochen gewidmet waren, für die sie die künstlerische und kulturelle Einheit Europas zu dokumentieren hatten.

Auch die byzantinische Kunst hat im Laufe ihrer tausendjährigen Geschichte ihre einzelnen Epochen gekannt, die sich heute immer deutlicher voneinander abheben. Sie ist also kein Zeitbegriff, doch auch nicht mit regionalen oder gar nationalen Kategorien allein zu fassen. Gerade die überregionale, nämlich europäische Bedeutung der byzan-

tinischen Kunst und ihres Zentrums Konstantinopel, über die politischen Grenzen und Nachbarstaaten hinaus, für das gesamte Mittelalter wird mit einer solchen Ausstellung angesprochen, die sich deshalb folgerichtig in die Reihe des Europarates einfügt.

Diese Kunst, die als einzige figürlich darstellende, christliche Kunst die Antike überlebte und tradierte, hat im abendländischen Mittelalter höchstes Ansehen und eine kaum zu überschätzende Wirkung besessen. Ihre Bedeutung, die O. Demus in seinem Katalog-Beitrag anschaulich macht, bedarf heute zwar noch der Präzisierung, aber nicht mehr der Apologie. M. Chatzidakis begründet im Vorwort zum Katalog das Motto der Ausstellung denn auch mit der Rolle der byzantinischen Kultur als legitime Erbin und humanistische Lehrmeisterin Europas.

Wer jedoch von der Athener Ausstellung eine didaktische Demonstration und Verdichtung dieser ungelegneten Zusammenhänge erwartete, sah sich an Ort und Stelle zunächst enttäuscht. Die Schuld an diesem Mangel tragen weniger die Lücken im frühbyzantinischen Material und auch nicht die fehlenden Vergleichsbeispiele aus dem Westen allein. Vielmehr bedarf es, um Bezüge konkreter Art zu einzelnen Perioden, Zentren oder gar individuellen Kunstwerken des Mittelalters herzustellen, einer materiellen und chronologischen Klärung „im eigenen Bereich“, wie sie heute noch kaum zu leisten ist.

Unter diesem Aspekt allein ist die diesjährige Ausstellung, die eine wichtige Etappe auf dem Weg zu einer vertieften Kenntnis der byzantinischen Kunst darstellt, gerecht zu würdigen. Da hier Datierungsfragen noch im Vordergrund der Diskussion stehen, bot die reich vertretene Kleinkunst ohne feste Provenienzen dem Kenner ein weites Studienfeld. Gerade solche Objekte wurden ja auch, durch Raub oder Schenkung, von den Sammlungen und Kirchenschätzen des Westens, den heutigen Leihgebern, aufgenommen und dort als Modelle „aktiv“. Die Ausstellung darf daher als geglückt gelten, wenn auch ein größeres Publikum die byzantinische Kunst als solche in einer Versammlung von Cimelien nicht erleben konnte – mußte doch gerade die architektonische Wirklichkeit mit der Monumentalmalerei fehlen.

Die Schau, an der 17 Staaten mit ca. 700 Objekten beteiligt waren, erreichte zwar kaum den Umfang der Pariser Vorgängerin von 1931 (Pavillon de Marsan) und versammelte doch – trotz der hier fast fehlenden Frühzeit! – mehr byzantinische Werke beieinander. Die zwischen den beiden Veranstaltungen liegenden Jahrzehnte machten sich in einer Klärung des Begriffs „byzantinisch“ und – als Resultat – in einer strengerer Auswahl des Ausstellungsgutes bemerkbar (vgl. allein den koptischen Anteil im Pariser Katalog). Der Pariser Ausstellung waren die Berliner von 1939 (mit nur Berliner Besitz: H. Schlunk, Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum) und die stattliche Schau des heutigen amerikanischen Besitztums von 1947 (Baltimore, Katalog der Walters Art Gallery) gefolgt. Die Ausstellung „Masterpieces of Byzantine Art“, die 1958 in Edinburgh und London gezeigt wurde, hatte die in Athen kaum berücksichtigten, frühen Perioden und eine Reihe der hier ebenfalls vermißten russischen Denkmäler zusammengestellt, so daß sich die beiden jüngsten Ausstellungen in mancher Hinsicht ergänzten.

Daß hier die russischen Objekte fernblieben und die Türkei sich aus naheliegenden Gründen versagte, ließ sich leichter verschmerzen als die Enttäuschung über die Absagen des Athos und des Sinaiklosters. Die spärliche Beteiligung der kaum zugänglichen Schatzkammern und Bibliotheken des Athos hat eine lang gehegte Hoffnung auf weitere Dezennien hinaus zunichte gemacht. Dagegen stellt das reiche Material aus griechischem Besitz eine echte Sensation dar. Während der Beitrag Griechenlands zu früheren Ausstellungen dieser Art kaum nennenswert war, stellten Griechenland, Zypern und das griechische Patriarchat in Jerusalem diesmal weit mehr als die Hälfte der gezeigten Objekte. Die griechischen Organisatoren sind für diese systematische Erfassung noch ungehobener oder im Verborgenen gehüteter Schätze ebenso zu beglückwünschen wie ihre Restauratoren zu dem Ergebnis der gereinigten Ikonen.

Respekt verdient auch der gründlich gearbeitete Katalog, dessen bibliographischer Teil allein schon zum unentbehrlichen Rüstzeug der Fachwissenschaft gehören wird. Da hier der letzte Stand der Forschung berücksichtigt wird, erhält das Werk den Charakter eines Handbuches, das den gängigen Darstellungen auf dem deutschen Büchermarkt weit überlegen ist. Allerdings mag die Zahl der keineswegs gleichwertigen Ausgaben des Kataloges verwirren. Der nach der Eröffnung der Ausstellung noch zugewachsene Bestand ist in einem Supplement verzeichnet, das sich nur in der französischen und der zweiten Auflage der englischen Edition findet. Andererseits verblieben die türkischen und diejenigen amerikanischen Objekte, deren Zusage wieder rückgängig gemacht worden war, im Katalog.

Für den Interessenten sei hier mitgeteilt, daß Fotos von zahlreichen Objekten der Ausstellung im Bildarchiv M. Hirmer (München) greifbar sind.

Unter den frühen Denkmälern ist der 1951 gefundene Schatz von Lesbos (Nr. 500 – 510), weil fest datiert, hervorzuheben, zumal er auch Schmuck umfaßt (Nr. 385 – 397) und hier zum ersten Mal in eine Ausstellung gelangte. Die beiden Schatzfunde von Zypern waren mit ihren am Ort verbliebenen Teilen und einigen Stücken des British Museum und der Dumbarton Oaks Collection vertreten, konnten aber nicht mit den Erwerbungen des Metropolitan Museum zusammengeführt werden (Nr. 489 – 499). Auch die Gegenüberstellung der berühmten Silberpatenen des 6. Jh. von Riha (Dumbarton Oaks) und Stuma (Istanbul) ließ sich nicht verwirklichen, da die Parallele aus Stuma ferngeblieben war (Nr. 485 – 486).

Im wesentlichen war die Ausstellung der mittel- und spätbyzantinischen Zeit (9. – 15. Jh.) gewidmet. Dabei traten die Ikonen (137 Nrn.), Handschriften (118 Nrn.) und Elfenbeine (73 Nrn.) als zahlenmäßig stärkste Gruppen in den Vordergrund. Bei den Elfenbeinen, die mit Ausnahme der qualitätvollen Stücke Nr. 67 und 75 im Corpus von Goldschmidt und Weitzmann erfaßt sind, vermied man im Katalog Experimente und hielt sich an die herkömmlichen Datierungen, die dem 10. Jh. ein erdrückendes Übergewicht verleihen.

Die Reihe der mittelalterlichen Metall- und Emailarbeiten eröffneten als Glanzstücke die neu entdeckten Armstulpen von Saloniki (Nr. 463), deren Emails in Motivik und Farbigkeit enge Beziehungen zur spätpersisch-frühislamischen Zierkunst aufweisen:

die komplizierte Rosettenform hat ihre nächste Entsprechung auf den Emailkalotten der Kanne in S. Maurice d'Agaune. Auf diesem Gebiet, das eine systematische Sonderausstellung wünschen ließe, konnte der Kenner manche Entdeckungen machen. Eine Novität wie der Tragaltar aus Lyon (Nr. 521) hätte vermehrtes Gewicht erhalten im Rahmen der Berliner Stücke (Katalog Schlunk Nr. 115 - 116). Ein Verdienst der Ausstellung ist es aber, dem Betrachter die besondere Problematik selten zugänglicher Cimelien wie der Jerusalemer Emailikone (Nr. 475) vor Augen geführt zu haben. Wie der schräggestellte Kreuznimbus in Verbindung mit der Inschrift *O BACIAEVC THC ΔΟΞΗC* zeigt, gehörten die sehr qualitätvollen Emails des alten Kernstücks dieser Ikone (Abb. 4) zu einer Darstellung des Schmerzensmannes. Die vorgeschlagene Datierung dieser Emails („11. - 12. Jh.“) würde in eine bisher sonst nicht belegte Frühzeit für die Entstehung der Schmerzensmann-Ikonographie führen.

Freilich wußte jeder, der die besonderen Nöte dieser Art von Veranstaltungen kennt, es hinzunehmen, daß Höhepunkte dieser Kunstgattung wie die Pala d'Oro und die Limburger Staurothek fehlten. Den Ausgleich brachte der unerwartete Bestand aus griechischem Besitz. Allerdings ist es bedauerlich, daß auch diesmal wieder die Gattung des großen byzantinischen Goldkreuzes nicht durch ein so wenig bekanntes Meisterwerk wie das herrliche Kreuz des Isaak im Domschatz zu Genua vertreten war. Unter den Bronzekreuzen verdiente ein Stück der Slg. Kanellopulos (Nr. 554) Beachtung durch die Beischrift des Christusbildes im Kreuzzentrum. Mit der Bezeichnung Christi als „Horiapiylites“ dürfte ein Bild über jener „Schönen Türe“ (Horiaia Pyle) der Hagia Sophia gemeint sein, dem Leo VI. um 900 Verse widmete (Mango, *Materials for the study of the mosaics of St. Sophia* 96 f., mit Zitat des Joh. Tzetzes). Da Tzetzes nicht von der Kaisertür mit dem berühmten Leomosaik spricht, die erst spät den Namen der „Schönen Tür“ übernahm, handelt es sich offenbar um ein zweites Christusbild der Leozeit, dessen ältestes Zeugnis unser Kreuz darstellt. Im Rahmen der Lokalisierungsversuche hat jetzt das mittlere Portal des Exonarthex die größte Wahrscheinlichkeit für sich, da wohl nur ein ikonenhaftes Bild an exponierter Stelle - d. h. ein Lünettenmosaik - hinter der Bronzedarstellung stehen kann.

Die in der Eingangshalle und dem nächstgrößeren Raum versammelte Steinplastik war die vielleicht problematischste Abteilung der Ausstellung. Der Eutropios-Kopf aus Ephesos (Nr. 1), in der Schau völlig isoliert, gab einen wirkungsvollen Akzent. Er repräsentierte die große Frühzeit von Byzanz, da er unbestritten schon in der eigentlich byzantinischen Kunstgeschichte steht. Ihm schlossen sich dekorative Platten aus späteren Perioden an, die jedoch für die noch ausstehende Periodisierung der mittelalterlichen Reliefplastik in Byzanz nichts ausgaben. Ohne Beteiligung der Istanbuler Museen war hier keine Demonstration möglich, zumal Venedig - nach Istanbul die reichste Besitzerin byzantinischer Plastik - die fest eingelassenen Platten nicht ausleihen konnte.

Mit der berühmten Orantin aus dem Manganenviertel Konstantinopels (im Katalog Nr. 21, mit inkorrektur Herkunftangaben) fehlte die klassische Vertreterin der frühen Komnenenzeit, die man gerade der Orantin aus Saloniki hatte gegenüberstellen wollen

(Nr. 20). Das letztgenannte Relief (Abb. 1) hätte sich in dieser Nachbarschaft nicht nur behaupten, sondern seine ganz eigenen Qualitäten erweisen können. Die graphische Struktur ist in dieser kräftig modellierten Figur ganz in plastische Aussage rückverwandelt, deren Eleganz das Relief als Meisterwerk einer intensiven Renaissance-Bewegung ausweist. Der Katalog bringt es deshalb in die Nähe der „klassizistischen Elfenbeine des 10. Jh.“, die jedoch als Parallelen wenig überzeugen, vielmehr zu dem freien Standmotiv und den weich gerundeten Körperformen der Orantin in deutlichem Gegensatz stehen. Neben der makedonischen kommt aber noch die frühpaläologische Renaissance in Frage, der Xyngopulos seinerzeit unser Stück schon versuchsweise zugewiesen hat. In der Tat ordnet sich dieses in jenen Umkreis viel harmonischer ein. Selbst in Details der Gewandbildung verrät sich die nahe Beziehung zu einem Werk wie dem datierten Fragment der Maria Palaiologina im Antikenmuseum in Istanbul (Buckler in *Mél. Schlumberger II*, 521 ff. und Taf. 41). Die frühe Paläologenzeit ist auf dem Gebiet der Plastik noch fast terra incognita: außer dem venezianischen ist auch das Istanbuler Material kaum ausgeschöpft oder falsch datiert. Das beweist auch das schöne Kapitell des Cluny-Museums (laut Katal. Nr. 27: ca. 12 Jh.), das über die Parallele im Istanbuler Museum (Inv. Nr. 1573, Mendel 757) auf eine Reihe von Istanbuler „Ziborienbögen“ mit datierbarer Ornamentik weist und letztlich zu der Plastik des Narthexgrabes in der Chora hinführt. In seinen weiteren Umkreis gehört auch die antikisierende Werkstatt, die im 13. Jh. in der Südkirche des Lipsklosters gearbeitet hat (Apostelbogen Rice-Hirmer Taf. 63 und den neuen, zugehörigen Fund eines Kapitells). Diese Tendenzen, denen Rice mit seiner Datierung in das 6. Jh. auf seine Weise Rechnung getragen hat (Apostelbogen), verlieren sich dann wieder gegen Ende der spätbyzantinischen Zeit in einem extremen Linearismus, den die Templon-Ikone aus Mistra (Nr. 18) auf der Ausstellung vertrat.

Fragestellungen anderer Art ergaben sich vor der Buchmalerei, die in einer muster-gültigen Auswahl gezeigt wurde. Hier steht weniger die Einzel-Datierung als die Lokalisierung zur Diskussion, was nichts weniger als die prinzipielle Frage nach der Rolle Konstantinopels – und zugleich die Anwendung der Begriffe „byzantinisch“ und „hauptstädtisch“ – bedeutet. Die Situation läßt sich am besten für die Handschriften des 9./10. Jh. verdeutlichen, die in dem meisterlichen Werk Weitzmanns vorliegen und darum kaum Unbekanntes boten. Während mit diesem Werk die Chronologie auf eine feste Basis gestellt wurde, mußte die Unterscheidung von einzelnen Provinzen als Entstehungsgebieten der Hss vom Autor selbst oft revidiert oder ganz aufgegeben werden. Die heutige Unsicherheit kommt zum Ausdruck in der üblichen Attribution an die Hauptstadt, für deren Buchmalerei noch keine deutlich festlegbaren Merkmale erarbeitet sind. Aufschlußreich ist der Fall der Randpsalterien (hier mit der Nr. 277, dem Pantokratoros 61 vertreten), die einst als mönchische Kunst (Tikkanen) und dann als zentralkleinasiatische Gruppe (Weitzmann) bestimmt worden waren, bevor ihre Entstehung im Umkreis der Sophienkirche Konstantinopels nachgewiesen wurde (Malickij). Im übrigen sind nur die exzeptionellen „Renaissance-“ (oder Luxus-) Hss, wie der Pariser Psalter gr. 139, für die Hauptstadt gesichert. Der detaillierte Kolophon ist von einer selt-

samen Ironie (des Zufalls?) meist nur den Hss ohne sonderliches Interesse vorbehalten worden.

Die zeitlichen Grenzen der exemplarischen Schau, in der die Leistung H. Buchthals und K. Weitzmanns auffiel (vgl. etwa die Hss aus englischem Besitz oder die kürzliche Erwerbung von Melbourne, Nr. 311), waren hier durch das Material gegeben, da wir von der Zeit vor dem Bilderstreit (einziger Vertreter die Nr. 289) wenig wissen. Die interessantesten Beiträge waren die wenig zugänglichen Bestände von Patmos und dem griechischen Patriarchat Jerusalems wie überhaupt der griechische Besitz, so das Evangeliar Nr. 318 mit der Darstellung der drei Synoptiker im Lukasbild. Überraschungen bargen unter den zahlreichen Hss der Komnenenzeit nicht nur der Egbert-Ps. aus Cividale (Nr. 374), der hier einmal nicht mit dem ottonischen Teil aufgeschlagen war. Seine provinzial-byzantinischen (Kiewer?) Miniaturen, die von zwei Händen stammen und mit dem ähnlich qualitätvollen, wohl süditalienischen Wiener Suppl. gr. 52 (Nr. 297) deutlich aus dem Rahmen der byzantinischen Nachbarn herausfielen, sind heute wohl kaum mehr mit dem herkömmlichen Datum des 11. Jh. (Sauerlandt und Haseloff) zu vereinbaren, sondern offensichtlich aus jüngerer Zeit.

Eine besondere Attraktion bildete ein unbekanntes Lektionar der Athener Nat.-Bibl. (Nr. 338), das mit seiner fast monumentalen Gesinnung und den „Renaissance-Motiven“ direkt an Hss des 10. Jh. anknüpft (vgl. den Markus mit dem Johannes und Matth. des Cod. Stauronikita 43, Weitzmann Abb. 169, 172). Seine Bedeutung erhöht ein Schenkungseintrag von 1206, der einen festen terminus ante liefert. Sollte die Datierung des Kataloges in das 12. Jh. zutreffen (was der Rez. vor der Vitrine nicht feststellen konnte), so hätten wir hier einen Vorläufer der Renaissancebewegung des 13. Jh. und zugleich einen Zeugen für die wichtige Zeit um 1200.

Die Buchmalerei des 13. und 14. Jh. war erstmals auf einer Ausstellung byzantinischer Kunst so dokumentiert, daß die Vielfalt der einzelnen Tendenzen zur Darstellung kam. Nicht nur war jene „Nicaea-Gruppe“ (Nr. 298 – 300, 341 und 348) vertreten, die wohl am Exilhof in Nicaea während der Lateinerzeit (1204 – 61) entstanden ist und sich von dem komnenischen Spätstil noch nicht gelöst hat, sondern auch und vor allem die „Renaissance“-Strömung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Als Bindeglied hätte man sich den Pariser gr. 117 aus dem Jahre 1261 gewünscht, der den eigentlichen „Renaissance“-Hss noch vorangeht, oder den Ps. Stauronikita 46, der mit den stilverwandten Fresken von Sopočani in die sechziger Jahre datiert werden kann. Daran schließen sich zeitlich wohl die prachtvollen Hss Athen 118 (Nr. 324) und Jerusalem, Taphu 51 (Nr. 283) an. Während die Autorenbilder der Athener Hss rein antike Philosophen zeigen, kopiert der Psalter (Abb. 2) aus Jerusalem das Hauptwerk des 10. Jh., den Parisinus 139. Doch ist dies keine genaue Stilkopie, da das Neue in Maltechnik und Formenvortrag ein eigenes Verhältnis des Miniators zur Antike verrät. Der Jerusalemer Psalter, der unter den drei erhaltenen Kopien des Parisinus aus dem 13. Jh. die beste und älteste ist, markiert den Gipfel jener kurzen, aber folgenreichen Entwicklung in der Hauptstadt, die bald in die Ausbildung des paläologischen Stiles einmündet.

Die Schnelligkeit des Entwicklungsganges zeigt der Londoner Burney 20 aus dem

Jahre 1285 (Nr. 326), der über die vorgenannten Hss bereits hinausführt und zu einem anderen Kreis von Hss des späten 13. Jh. überleitet, die wiederum durch den Athener Chrysobull von 1301 (nicht 1293!) mit einem allerdings konservativen Spätling vertreten waren (Nr. 371). Hierhin gehören der Pariser gr. 54 (Nr. 325), der neu entdeckte Psalter aus Madrid (Suppl. Nr. 724) und eine Job-Hs aus Jerusalem (Nr. 291) – drei Werke, die miteinander in näherer Beziehung stehen. Die mit ihnen auftretenden Probleme, wie der bilinguale Text des Parisinus und die fast „frühgotisch“ anmutende Eigenart der Jobbilder, können hier nur angedeutet werden. Die Vorliebe für das schöne Detail und die Wahl überraschender Farbeffekte und Monochromien sichern der technisch exquisiten Jerusalemer Hs eine Sonderstellung in diesem Umkreis, die eine genauere Darstellung verdiente. Wo diese Hs zu beheimaten ist und ob hier noch eine Tradition aus den Kreuzfahrer-Ateliers weitergelebt hat, wäre dabei ebenso zu untersuchen wie das Verhältnis zur Entwicklung in der Hauptstadt, für welche die zeitgleichen Euphemia-Fresken zu nennen wären. Sicher hauptstädtische Werke dieser Zeit findet man nur in der hier nicht beteiligten Vaticana (vgl. den gr. 1158 und 1208 wie auch den Pal. gr. 381). In diesen Jahrzehnten vor und um 1300 treten zahlreiche Ansätze zu neuen Stilformen zutage, die in dem eigentlich paläologischen Stil des 14. Jh. nur in beschränktem Umfang weiterentwickelt werden. Doch greifen die Künstler in diesem folgenden Jahrhundert, wie Lazarev und Radojčić für die Wand- und Ikonenmalerei nachgewiesen haben, immer wieder auf diese schöpferische Zeit zurück, deren Bild einstweilen noch von verwirrender Vielfalt ist.

Auch das 14. Jh. wurde mit guten, z. T. datierten Hss präsentiert, doch hätte die frühpaläologische Zeit im Rahmen der Ausstellung eine stärkere Konzentration verdient, die wohl an organisatorischen Schwierigkeiten und den Absagen des Athos und der Vaticana scheiterte. Der Katalog vermied es, in der schwelenden Kontroverse um die Chronologie der Hss des 13. Jh. Stellung zu beziehen, und enthielt sich genauerer Datierungen. Insgesamt ist aber der Beitrag der Ausstellung zur Kenntnis dieser späten Blütezeit von Byzanz kaum hoch genug zu würdigen – auch wenn die eigentlich „aktive“ Monumentalmalerei nicht vertreten sein konnte.

Gerade die Buchmalerei brachte die differenzierte Entwicklung der hier ausstellten Kunst, für deren Geschichte sie dichtes Material vom 9.–15. Jh. darbot, zur Anschauung. Scheinbar retrospektive Züge erweisen sich als die Fähigkeit zur inneren Verjüngung, die im „Gang zu den Quellen“ die Kraft zu neuen Ausdrucksformen für die alten Themen fand. Die sog. „Renaissancen“ – ein unzulänglicher, weil entlehnter Begriff – mögen kurze Höhepunkte auf diesem Weg gewesen sein, doch haben sie vor allem neue Stilepochen eröffnet, in denen die byzantinische Kunst sich wiedergefunden und als „Koine“ des östlichen Europa fortgewirkt hat. Die Kunst von Byzanz hat also nicht nur eine europäische Bedeutung, sondern selbst eine eminent europäische Wesensart, die sich gegen die Attraktionen des nahen Orients mit Erfolg behauptete. Diese tritt gerade in der stetigen Neuorientierung ihres Verhältnisses zur griechischen Antike und der fruchtbaren wie auch folgerichtigen Entfaltung des jeweils Erreichten zutage.

Das Herzstück der Ausstellung bildete die Ikonen-Schau, die wieder zumeist griechischem Besitz entstammte und den Besucher durch Neufunde und gereinigte Tafeln in unerwarteter Fülle überraschte. Gerade diese Abteilung war von den griechischen Gelehrten, die neben ihren slawischen Kollegen in der Ikonenforschung besonders aktiv sind, mit bewundernswerter Sachkenntnis aufgebaut und im Katalog bearbeitet worden. Daß kaum ein Stück aus der Zeit vor 1200 gezeigt wurde, lag vor allem daran, daß sich das Sinai-Kloster mit seinen Schätzen versagt hatte. So war denn die Schau der spätbyzantinischen Tafelmalerei des 13. – 15. Jh. gewidmet, wobei auch die serbische Entwicklung gebührend zu Worte kam.

Eine Sondergruppe stellten die miniaturhaften Mosaikikonen, Kleinodien einer höfischen Mode vor allem unter den ersten Paläologenkaisern dar, die z. Z. von Otto Demus corpusmäßig erfaßt werden. Sie scheinen in der Tat alle spätbyzantinisch zu sein, wenn wir von der einzigen, hier gezeigten Ausnahme absehen, deren frühe Datierung (11. Jh.) nicht unbestritten bleiben dürfte: der Nikolaus-Ikone von Patmos (Nr. 162). Den wichtigsten Zuwachs innerhalb dieser Gruppe bildete die Ikone von Eurytania (Nr. 167), die gleich dem kürzlich entdeckten Stück in S. Croce in Jerusalem den Schmerzensmann zeigt; die Formulierung ist gröber als in dem römischen Stück, aber auch von größerem Pathos getragen.

Das gleiche Thema kehrt in der Tafelmalerei als Triptychon (mit Maria und dem Lieblingsjünger) wieder, wenn wir uns der überzeugenden Rekonstruktion von A. Xynopoulos anschließen (Arch. Deltion 1926, 35 ff.): es handelt sich hierbei um zwei Tafeln (Nr. 210) aus jener bemerkenswerten Gruppe, die das Hauptkloster der Meteoren als (jetzige bzw. frühere) Klosterheimat gemeinsam hat und drei in die Jahre 1367 – 84 datierte Stücke umfaßt (Nr. 193, 211 – 212). Besonders glücklich war die Gegenüberstellung der fast gleich lautenden Diptychen von den Meteoren und der Kathedrale von Cuenza (Nr. 211 – 212), die beide von der Despotenfamilie von Jannina gestiftet und mit Porträt und Inschrift versehen sind. Ihnen gesellt sich als Neufund eine Tafel mit dem Thomaswunder zu, auf welcher die Stifter, der Despot Thomas hinter seinem Namenspatron und Maria Paläologina an seiner Seite, unter die Apostel aufgenommen sind.

Glanzstücke unter den Ikonen bildeten vier große Tafeln, die dem 1363 datierten Pantokrator der Eremitage nahestehen und, da alle von großer Qualität, die Zeit nach der Jahrhundertmitte in ein neues Licht rücken. Neben dem schönen Michael, einer Neuerwerbung des Athener Byzantinischen Museums (Nr. 225), ist besonders eine prachtvoll gemalte Hodegetria aus Rhodos zu erwähnen, die in der Monumentalität und antikischen Gesinnung an alte, enkaustische Tafeln anzuknüpfen scheint (Nr. 216). Im übrigen sind die verbindenden Merkmale in der graphischen Art der Gesichtsmodellierung zu sehen, die auch an den beiden Pantokrator tafeln aus Lesbos und dem Athos (Pantokratoros-Kloster) zu beobachten ist (Nr. 200 – 201).

Die neuaufgedeckte Hodegetria des Byzantinischen Museums Athen, deren Rückseite die herrliche Kreuzigung ziert (Nr. 186), dürfte diesen Tafeln nicht allzu fern stehen. Das aus Saloniki stammende Werk, das einen der künstlerischen Höhepunkte der Aus-





*Abb. 1 Orantin. Saloniki, Hagios Georgios*

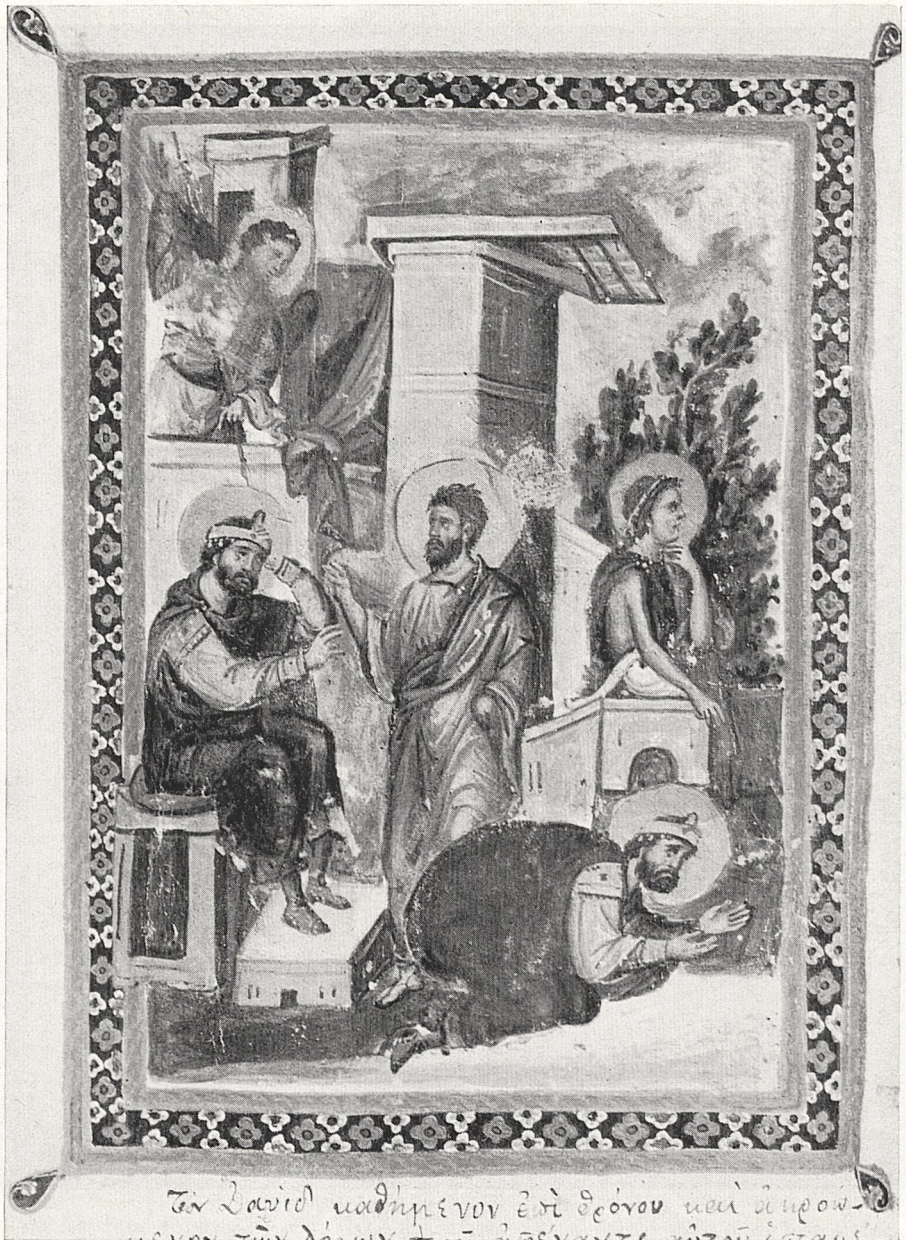


Abb. 2 Psalter. Jerusalem, Bibliothek des Griechischen Patriarchats.  
Ms Hagiou Taphou 51, fol. 108 v

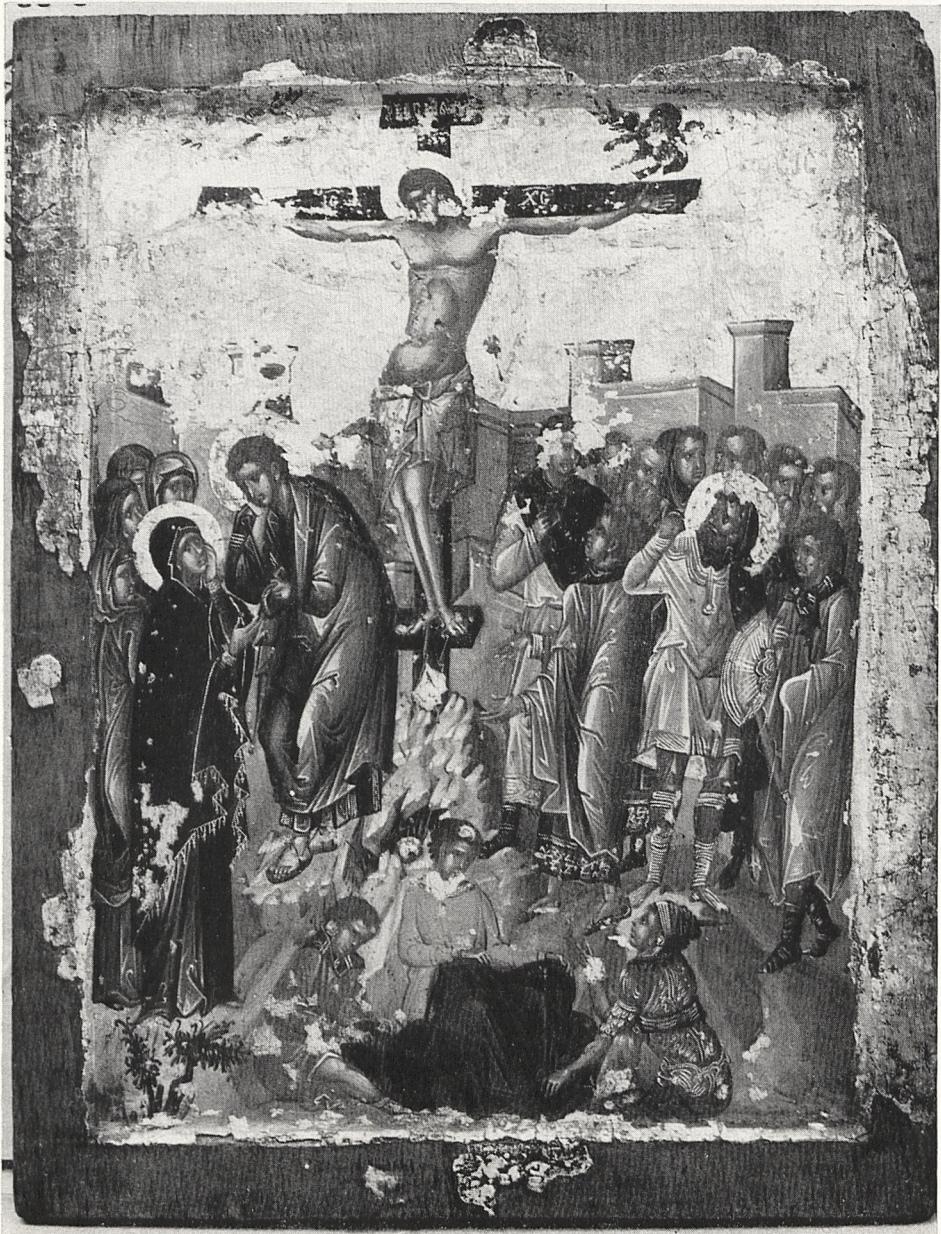


Abb. 3 Kreuzigung. Ikone. Patmos, „Kathisma“ der Verkündigung



Abb. 4 Schmerzensmann-Ikone. Jerusalem, Grabeskirche

stellung schlechthin bildete, verrät in der Kreuzigung einen überlegenen Meister mit individuellen Ausdrucksmitteln. Die exquisiten, überraschenden Farbklänge, die Lichtführung auf den wie Atlas schimmernden oder tief leuchtenden Gewändern, die Intimität des Ganzen bezaubern. Es scheint, daß Saloniki, im 14. Jh. wieder ein bedeutendes Zentrum, diesen Meister hervorgebracht hat, den man einen „byzantinischen Vermeer“ nennen möchte.

Künstlerpersönlichkeiten von Rang hat dieses Jahrhundert wie kaum ein anderes der Ikonenmalerei geschenkt, doch sind sie allein in Serbien und Makedonien mit Namen zu fassen. So kennen wir die Autoren der beiden großen Tafeln aus dem Kloster Zrze bei Prilep (Suppl. Nr. 712 und 716), die von Angehörigen einer serbischen Aristokratenfamilie, dem Metropoliten Jovan und seinem Bruder Makarije, in den Jahren 1393 und 1421 gemalt wurden und zum Teil noch in der Nachfolge der Tafeln aus den sechziger Jahren stehen. Der Ertrag der Ausstellung für die zweite Hälfte des Jahrhunderts ist also besonders groß. Die Rolle Konstantinopels in dieser Zeit wird aber erst sicher zu fassen sein, wenn die qualitätvollen Fresken des Meisters Manuel Eugenikos im georgischen Calendzicha endlich ediert sein werden.

Die faszinierende Zeit um 1300 war mit einer Kollektion von kleinformatigen Tafeln vertreten, die als wahre „Kabinetstücke“ gelten können. Sie hätte jedoch ein noch schärferes Profil gewonnen, wenn die in Edinburgh (1958) fast isolierten Ikonen aus Rußland, wie die Moskauer Zwölfapostel-Tafel, hinzugekommen wären. Sie hätte auch durch die beiden doppelseitigen Ikonen des Psychosostria-Klosters (Konstantinopel?) aus Ochrid Glanz erhalten, doch hatte man aus Ochrid nur die serbischen Werke, wie die Festikonen aus dem Umkreis der Milutinschule (Suppl. Nr. 707 – 710), geschickt. Was in Athen vorhanden war, war allerdings interessant genug!

Der Michael aus Pisa (Nr. 224) ist, entgegen der Annahme Lazarevs, erst im Anfang des 14. Jh. entstanden und kaum mit Italien in Verbindung zu bringen: der Katalog nennt mit Recht als Parallele ein Polyptychon des Sinai, ohne jedoch die wichtige Seite mit den Engelfürsten (Soteriu, Icones Abb. 217) zu zitieren. Das Diptychon des British Museum (Nr. 172), eine besonders charakteristische und kultivierte Schöpfung dieser Zeit, offenbart erst im Detail, wie fein und individuell jetzt die biblischen Themen mit Hilfe des Kolorits interpretiert werden. Das Londoner Werk besitzt gewissermaßen ein Gegenstück „in Moll“ in der Kreuzigung aus Patmos (Nr. 185), einem der wichtigsten Ikonen-Funde der letzten Zeit (Abb. 3). Trotz der dicht geballten Gruppen und heftig agierenden Figuren vermag die Farbe alle Unruhe aus dem Bild zu bannen und die spontanen Erregungen in beseelten Schmerz zu transponieren. Von den honiggelben, jadegrünen und samtig violetten Tönen ist nur die Würflergruppe ausgenommen, deren unbekümmerte Eigenhandlung durch die lauten, warmen Farben kundgetan wird.

Die Patmos-Tafel gehört im übrigen direkt in die Ahnenreihe der sehr viel jüngeren Staurothek aus Venedig (Nr. 187), die Bessarion 1463 der Scuola della Carità vermacht und wohl kurz vorher hat umgestalten lassen. Die meisten Motive der Kreuzigung sind in der Tafel aus Patmos vorgeprägt, die wie ihre Nachfolgerin Konstantinopel bzw. hauptstädtischen Künstlern verpflichtet ist. Doch reichen die Argumente des Kataloges

für eine Frühdatierung der Bessarion-Tafel m. E. nicht aus. Vielmehr beschloß die Tafel auf der Ausstellung die Ikonen der byzantinischen Epochen mit einem unvermindert qualitätvollen Werk aus der Zeit des Falles von Konstantinopel (1453), das die lange postbyzantinische Entwicklung zu erklären vermag.

In der Rückschau auf die Ausstellung bleibt die Ikonenkunst des 14. Jahrhunderts als ein besonderes Erlebnis gegenwärtig. Es scheint, als seien die wichtigsten künstlerischen Aussagen dieser Zeit in der Tafelmalerei gemacht worden, als habe diese Tafelmalerei auch über ihre Grenzen hinaus Einfluß gewonnen. Die allgemeinen Tendenzen der spätbyzantinischen Kunst und Geistigkeit mögen diese Erscheinung begünstigt haben – hat doch das sonst so entscheidende, schöpferische 13. Jahrhundert mit seinem Drang zum Experiment gerade in der Ikonenkunst nicht die größten Leistungen zu bieten. Die besten Tafeln des 14. Jahrhunderts besitzen, neben einer stillen, streng geläuterten Reife, in hohem Maße lyrische Qualitäten, denen zuweilen der Hang der Künstler zum kleinen Format oder erlesenen Detail entspricht. Es ist das große Jahrhundert der byzantinischen Tafelmalerei, das in Athen deutliche Umrisse erhalten hat.

Hans Belting

## REZENSIONEN

W. MARRES und J. J. F. W. VAN AGT, *De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst V, Province Limburg*. 3 Zuid-Limburg, 1. Teil (Orte A – K). S'Gravenhage 1962 (Staatsdrukkerij). 396 S. mit 114 Zeichnungen im Text und 464 Abb. auf 172 Tafeln.

Der Band des niederländischen Kunstdenkmälerinventars führt uns in den mittleren Teil des Maaslandes, der eine Fülle von Objekten aller Art bietet. Innerhalb des gesamt-niederländischen, Holland und Belgien umfassenden Gebietes ist hier besonders die ältere, vorromanische und romanische Denkmälerschicht bedeutsam, während die Küstenstriche von Flandern bis Holland stärker durch die Kunstblüte der Spätgotik und der Neuzeit hervortreten. Gerade im ehemaligen Herzogtum Limburg, zwischen Brabant im Westen, dem Bistum Lüttich im Süden, Jülich im Osten und Geldern im Norden, wird die besondere Geschichtslage des mittleren Maasgebietes greifbar, in der Zerschneidung durch Grenzen und der Verlagerung der Schwerpunkte. Trotzdem lassen Tongern, als heutiger Vorort der belgischen und Maastricht als Vorort der holländischen Provinz Limburg durchaus ihren Rang als ehemalige Metropolen erkennen. (Der Bischofssitz ist bekanntlich schon in karolingischer Zeit nach Lüttich verlegt worden.) Wir haben es hier mit dem östlichen Teil Limburgs zu tun, das heute als südlicher Zipfel des niederländischen Staatsgebietes zwischen Belgien und Deutschland weit herab bis zum Dreiländereck Aachen – Lüttich – Maastricht reicht und einen durch die Territorialgeschichte bedingten willkürlichen Ausschnitt aus dem niederrheinisch-maasländischen Gesamtgebiet darstellt. – Die Provinzhauptstadt Maastricht ist in vier vorauf-