

Modell als Abbild

BARBARA SCHELLEWALD

Stiftermodelle in Byzanz und ihr visueller Kontext

This article focuses on the status of painted models in Byzantine monumental art (painting and mosaic). First of all their relation to the planning process and the buildings themselves is taken into account. These models which are being held by their patrons in their hands are in most cases part of an argumentation that deals with political and historiographic issues. Still more interesting is the fact that hence these models are becoming part of a complex image system dominated by saints. In Byzantium they were being understood as directly related to their prototype. To achieve likeness with a particular saint is a most ambitious aim of byzantine icons. Not only is an icon's likeness constitutive for its architectural model but also first and foremost for the saint depicted. Since architectural models can be compared with their real buildings, their very likeness seems to prove that icons are portraits of the saints.

Modell – Zeichnung – Stiftermodell

Als der armenische Architekt Trdat (ca. 940 – 1020) nach 989 in Konstantinopel weilt, kommt er in die privilegierte Situation, dem byzantinischen Kaiser seine Dienste anzubieten. Ein Erdbeben hatte der Hagia Sophia, insbesondere dem westlichen Vierungsbogen, der anschliessenden Halbkuppel und Teilen der Kuppel, schwerwiegende Schäden zugeführt. Die Restaurierung erforderte hohe technische Kompetenz. Step'anos Tarōnec'i, ein Autor des frühen 11. Jahrhunderts, berichtet, Trdat habe einen Plan präsentiert, und, mit weisem Verstand, ein Modell vorbereitet. [1]

Die folgenden Ausführungen zielen darauf ab, den Status im Bild erscheinender Architekturmodelle in byzantinischen Sakralbauten zu bestimmen. [2] Dabei gilt es jedoch vorab, einige generelle Überlegungen zu Architekturmodellen in Byzanz zu treffen. Die vielfach in der Forschung vertretende Auffassung, Modelle vor der Frührenaissance hätten nicht in einem direkten Konnex mit der Bauplanung gestanden, erweist sich nicht allein vor dem Hintergrund der eingangs zitierten Quelle als problematisch. [3] Inwieweit Modelle jedoch zu den gängigen Verfahrensweisen byzantinischer Architekturplanung zählten, ist umstritten. Schriftliche Belege datieren aus frühbyzantinischer Zeit, so der Hinweis von Gregor von Nyssa (um 335/40 – 394) auf Wachsmodele. Einzig die gemalten Modelle werden vereinzelt noch als Reflex derartiger Präsentationsobjekte interpretiert.

Es lassen sich jedoch eine Reihe anderer Indizien anführen, die auf eine derartige Entwurfpraxis schliessen lassen. Unter anderem darf hier das Phänomen innovativer Bauprojekte angeführt werden, für die sicherlich bei der Diskussion zwischen Auftraggeber und Planenden Modelle eine substantielle Grundlage geboten haben. [4]

Nur aus Armenien wie auch Georgien sind steinerne Objekte überliefert, die eine Funktion als Präsentationsmodelle ausgeübt haben könnten (z. B. in der Heilig Kreuz-Kirche von Aght'amar, 921 vollendet, wo der Stifter König Gagik I., ganz im Flachrelief gehalten, an der Westfassade das weitaus plastischere Modell in seiner linken Hand hält.). Später wurden sie in den vollendeten Bau an der Fassade appliziert. [5] Bei der Frage nach der Relation zwischen gemalten und potentiellen dreidimensionalen Modellen sind in jedem Fall die dem Visuellen eigenen Bedingungen zu berücksichtigen.

Zeichnungen, wie sie Trdat vorführt, finden in anderen armenischen Quellen keine Erwähnung. Auch für Byzanz wird noch immer kontrovers diskutiert, welchen Stellenwert planerische, zeichnerische Entwürfe innehatten. Für die Spätantike halten die Schriftquellen ausreichende Hinweise für eine derartige Praxis bereit, [6] für die mittel- und spätbyzantinische Zeit (843-1453) schweigen sie sich zu diesem Sachverhalt aus. Grundsätzlich darf man jedoch davon ausgehen, dass komplexe Bauvorhaben nicht ohne eine zeichnerische Vorplanung auskamen. [7] Übereinstimmende Grundrisse von Bauten an weit voneinander entfernten Orten dürften zudem auf einem zeichnerischen Transfer fundieren. Vermittlungsinstanzen, die sich nicht auf eine rein orale Kommunikation beschränkten, sich vielmehr materiell, d.h. auch zeichnerisch manifestierten, sind vor allem in solchen Fällen anzunehmen, in denen Bauten bis in die Details hinein an anderen Orten kopiert worden sind. Die in Einzelfällen zu beobachtenden differierenden Dimensionierungen setzen zudem einen Übersetzungsmodus voraus, der primär zeichnerisch absolviert werden kann. Der bereits angesprochene Architekt Trdat hat z.B. die Kirche von Gagkašen in Ani nach dem Vorbild der aus dem 7. Jahrhundert stammenden Kirche von Zuart'noc' erbaut. [8] Für Byzanz lässt sich ein analoges Beispiel anführen. Horst Hallensleben hat die Peribleptoskirche in Ohrid (Makedonien) 1294/95 als einen Zwillingsbau der 200 km südlich in Epiros liegenden Panagia Bellas in Boulgareli (Drosopege) identifiziert, die Anfang der neunziger Jahre des 13. Jahrhunderts errichtet wurde. [9] Von ein und derselben Werkstatt geplant und ausgeführt, sind die Disposition, die Proportionen, das Mauerwerk, aber auch der Dekor überraschend gleicher Konzeption verpflichtet. Diese Übereinstimmungen lassen kaum einen Zweifel aufkommen, dass eine zeichnerische Aufnahme diesem Procedere vorausgegangen ist.

Der Fall ist insofern besonders aufschlussreich, als es sich nicht um prominente Grossbauprojekte handelt und auch kein Baumeister namentlich übermittelt ist. Entwurfs- und Planzeichnungen scheinen demnach auch in Byzanz nicht unbekannt gewesen zu sein. Für die eingangs zitierte Situation in Konstantinopel stellt sich jedoch die Frage, ob die Modellpräsentation des armenischen Architekten Aufsehen erregt hat. Zumindest wird in diesem Zeitrahmen in der Hagia Sophia über dem Eingang in den Narthex vom südlichen Vestibül ein Mosaik gesetzt, das uns gleich zwei Architektur-«Modelle» vorführt (Abb. 1). [10]



Abb: 1 >

Dem südlichen Vestibül fällt innerhalb des kaiserlichen Zeremoniells eine zentrale Rolle zu. Der Kaiser legt hier seine Krone ab, an der Tür nimmt der Patriarch ihn in Empfang. Das Mosaik war so für ein ausgesuchtes, privilegiertes Publikum gedacht. Der Gründer der Stadt Konstantinopel, Kaiser Konstantin I. (324-337), offeriert der im Zentrum thronenden Gottesmutter mit dem Christuskind ein Stadtmodell, während auf der gegenüberliegenden Seite Kaiser Justinian I. (527-565), der Erbauer der grossen Kuppelkirche der Hagia Sophia, sein Architekturmodell anbietet.

Justinian konnte man vor dem Eintritt in das Vestibül zuvor in seinem Reiterbild begegnet sein, das auf dem Augustaion, der monumentalen Platzanlage, aufgestellt war. Die Stadtabbreviatur, wie sie auch auf Münzen tradiert wird, ist eher topischen Charakters, einzig die Stadttore verweisen auf die Goldene Pforte, an der der Kaiser bei entsprechenden Anlässen seinen Triumphzug durch die Stadt aufnahm bzw. dort in Empfang genommen worden ist. Stadtmodelle dieser Art finden sich sowohl im Westen als auch andernorts in Byzanz, sie entbehren oftmals präzisierender Angaben, die auf spezifische Eigenheiten der jeweiligen Stadt Bezug nehmen. Vielfach wird hingegen z.B. durch die Anzahl der Türme auf die Beschreibungen des Himmlischen Jerusalem in der Apokalypse des Johannes Rekurs genommen.

Anders verhält es sich bei dem von Kaiser Justinian gehaltenen Modell der Hagia Sophia, das zumindest in strukturellen Eigenheiten, nicht jedoch in den Proportionen, beispielsweise der Überdimensionierung der Kuppel mit dem aufgesetzten und nimbierten Kreuz, der Anlage der seitlichen Annexe mit dem realen Bau koinzidiert. [11] Wenige Kennzeichen sind hinreichend, um eine Identifikation zu gewährleisten. Das «Stiftermodell», wie es gemeinhin titulierte wird, ist als Entwurfsmodell für die Konstruktion oder auch nur Restaurierung eines derart komplexen und technisch hochanspruchsvollen Baus natürlich untauglich. Vielmehr fungiert es im Kontext einer Präsentation, wobei die Relation zu dem realen Bau durch eben diesen Bau kennzeichnende Eigenheiten visuell konstruiert sein muss. Von einer lediglich symbolischen Funktion kann nicht die Rede sein. Die Hagia Sophia, als zentraler Ort der orthodoxen Kirche wie auch des byzantinischen Reiches, wird auch in anderen Medien im Modell vorgeführt.

So ist uns eine Reihe von Siegeln der *ekklesiokdikoi*, einer Gruppe von Klerikern, der juristische und administrative Funktionen zugewiesen war, überliefert. [12] Die Sitzungen des Tribunals wurden in einer der Vestibüle abgehalten. Allein von ihrer Grösse her weichen diese Siegel von dem üblichen Format ab. Zu sehen ist der Gründerkaiser, der zugleich als Reformator dieser Amtsgruppe galt, nunmehr mit der Theotokos gemeinsam ein allerdings schlichter gefasstes Modell präsentierend. Unser Mosaik lässt sich zwar der Kategorie der Stifter- oder Dedikationsbilder zuordnen, [13] schert aber insofern aus, als die Ineinssetzung beider Herrscher – Konstantin und Justinian – keiner historischen Realität entspricht und zumal zu diesem späten Zeitpunkt primär einer Memorialfunktion nachkommt.

Es handelt sich um eine verschiedene Zeitebenen überlagernde, auf die Gegenwart und Zukunft zielende Bildkonstruktion, ein Leitbild oder auch Modell für alle byzantinischen Kaiser, die einerseits ihrer Verantwortung für die Stadt, d.h. zugleich den byzantinischen Staat nachkommen sollen wie zugleich derjenigen für die Hagia Sophia, d.h. der Ostkirche. Eine exakte Datierung für das Mosaik liegt nicht vor, ein Zeitpunkt nach dem oben angeführten Erdbeben dürfte wohl plausibel sein. [14] Man darf sogar vermuten, dass mit der Restaurierung der Hagia Sophia auch die Idee des Gedenkens an ihren Gründer einhergeht. Wenn Mabi Angar überlegt, ob das Modell in den Händen Justinians durch dasjenige des Architekten Trdat angeregt sein könnte, so ist diese Idee reizvoll. [15] Dennoch ist einzuräumen, dass derartige visuelle Modelle schon in der Spätantike keine Besonderheit darstellen. In der Kirche von San Vitale, Ravenna, wird das Modell des Baus durch den Bischof Ecclesius im Apsismosaik gehalten. An den Seitenwänden des Chores erscheinen Kaiser Justinian und seine Frau Theodora mit ihrem jeweiligen Gefolge. Auch hier wird das Bauwerk recht summarisch geschildert. Im Vergleich beider Modelle kann man allerdings recht gut die den jeweiligen Zentralbau charakterisierenden Faktoren voneinander scheiden. So ist nicht allein die Kuppel und ihre Eindeckung unterschiedlich, sondern auch der Kernbau differiert in der Grundstruktur.

Die Aufgaben, die den Modellen im Fall der Hagia Sophia zuwächst, sind nicht auf einen Nenner zu bringen. Während Trdat sich für eine komplexe Bauaufgabe mittels eines Modells bewirbt, steht der Mosaizist vor der Aufgabe, aus einem real existierenden Gebäude eine Mikroarchitektur zu kondensieren, deren bildhafter Charakter die signifikanten Erscheinungsformen des Baus transportiert. Ganz mit der Bildfunktion in Einklang stehend, ist es ein den Seheindruck nur oberflächlich simulierendes Modell, das allerdings gewährleistet, dass wir es mit diesem und keinem anderen Bau in Bezug bringen. Die Fassade wird von der Südseite wiedergegeben, so wie das Mosaik auch das südliche Vestibül schmückt. Auf diese Weise wird eine Korrespondenz zwischen dem Ort des Bildes und der Sicht auf den Bau im Modell gestiftet. Der Grosse Palast des Kaisers wie auch derjenige des Patriarchen ist ebenfalls im Süden angelagert. Die Perspektive ist demnach auf den Herrscher ausgerichtet, der im Zeremoniell unter dem Mosaik die Hagia Sophia betritt. Konstruktive Elemente, wie die die Zentralkuppel stützenden Halbkuppeln z.B., spielen keine Rolle. Wie sehr hingegen ästhetische, aus dem Medium resultierende Kriterien das Erscheinungsbild des Modells determinieren, lässt sich vorzüglich in der Farbfassung erkennen. So harmonisieren die Grau-, Blautöne, die bis in den Übergang zu einem Violett moduliert sind, mit der Kleidung des Herrschers, die durch einen analogen Farbkanon gekennzeichnet ist.

Eine derartige Anpassung ist bei dem Stadtmodell von Kaiser Konstantin nicht zu verifizieren. Das Modell der Hagia Sophia zielt an keiner Stelle darauf ab, den Baumaterialien ein visuelles Äquivalent zu verschaffen. Vielmehr handelt es sich um eine dezidiert auf Bildlichkeit angelegte Mikroarchitektur, die ihren Anspruch auf Identifikation nur soweit als notwendig formuliert. Eben dieses Changieren zwischen einem Erinnerungsanspruch an den Gründer und einem in dem visuellen Kontext aufgehenden Modell kann als das Signum dieser Art von Stiftermodell erkannt werden. Das Modell der Hagia Sophia nimmt innerhalb des Mosaiks in gewisser Weise einen prekären Status ein. Während beide Kaiser nur noch imaginiert werden können und die Abbeviatur der Stadt per se als Topos rangiert, referiert das Kirchenmodell auf eine zumindest überprüfbare Realität, den Bau, in dem es sich befindet. Inwieweit aus eben diesem Status generell ein Gewinn für andere im Sakralraum zu findende Bilder (z.B. die Darstellung heiliger Personen) resultiert, wird später noch zu überdenken sein.

Das auf das Medium, Mosaik oder in anderen Fällen Wandmalerei, zugeschnittene Modell kann dennoch nicht völlig von der Frage nach dem Entwurfsprozess der Architektur abgelöst werden. Denn letztlich geht es um eine grundsätzliche Übersetzungsleistung von der Mikro- in die Makroarchitektur oder vice versa. Sehen wir von konstruktiven, auf die Tektonik, auf Einzelprobleme zielenden Zeichnungen ab, so ist das dem Bauherrn gegenüber offerierte Modell auch darauf angelegt, einen spezifischen ästhetischen Eindruck zu kommunizieren. Proportionen können ebenso eine Rolle spielen wie vor allem substantielle, von einer tradierten, geläufigen Architektur, z.B. einem Kirchenbau, abweichende Innovationen, die durch ein Modell suggestiv transportiert sein wollen. Diese Art von einem durch klare Akzente hervorstechendem Präsentationsmodell dürfte unserem visuellen Gegenpart durchaus entsprechen. Das Augenmerk des Auftraggebers gilt gerade diesen nicht gewohnten Eigenheiten. Die zuletzt vorgeschlagene Definition als «Bild der vollendeten Kirche» [16] spiegelt zwar den Entstehungsprozess des Bildes – der Bau ist vollendet –, der Modellcharakter des Bildes wird damit aber zu Unrecht verworfen. Für den Status des Bildes ist die Entstehung nach dem Original oder als Imagination einer zu bauenden Realität zwar im Ausgangspunkt divergent, konzeptionell jedoch, was die Umsetzung in die Mikroarchitektur anbelangt, auf einer ersten Ebene sekundär. Reflektiert das gemalte Modell allerdings ein zuvor dreidimensional gefertigtes Planungs- oder Repräsentationsmodell mit Hilfe dessen ein Sakralbau für die Zukunft simuliert wird, so wären wir mit einer doppelten Übersetzungsleistung konfrontiert, anders gesagt, wäre in unserem Modell eine komplexe Vergangenheit aufgehoben.

Stiftermodelle – Historiographischer Anspruch

Die Signifikanz derartiger Stiftermodelle lässt sich exemplarisch an einigen Kirchen des 14. Jahrhunderts studieren. Der serbische König Stephan Uroš II. Milutin (1282 – 1321) hat mit Hilfe der an seinen Hof gebundenen Malerwerkstatt einige der von ihm initiierten Kirchenbauten ausmalen lassen. [17] Hierzu zählt auch die Klosterkirche von Gračanica, die am Ende dieser Reihe vornehmlich als seine Grablege geplant worden ist. [18] Das Stifterbild ist an ungewöhnlicher Stelle platziert. Milutin und Simonis flankieren den Durchgang vom Narthex in den Naos, im Zenith des Bogens erscheint ein von Cherubim getragener Christus. Engel mit Kronen nähern sich dem Herrscherpaar und verleihen damit einer von Gott gewollten Herrschaft Ausdruck. [19] In den Händen Milutins ruht das Architekturmodell, das die einzigartige Architektur dieses Sakralbaus trefflich inszeniert (Abb. 2 u. 3). [20]



Abb: 2 >

Der für Kirchen weit verbreitete Bautypus einer Kreuzkuppelkirche wird hier insofern übertroffen, als ein zweites Kreuzkuppelsystem integriert bzw. aufgesetzt wird. Damit entsteht ein die Vertikale prononcierender Bau, der mit fünf Kuppeln aufwarten kann.



Abb: 3 >

Das Ineinanderschachteln dieses Systems, seine Verdoppelung, wirkt wie eine Zurschaustellung architektonischer Exklusivität. Dem Modell obliegt eindeutig die Funktion, eben diese Singularität hervorzuheben. Auch hier spiegelt die eingenommene Perspektive den Bildort. Die West- und Südseite des Baus werden vor unseren Augen entfaltet. Die innovativen Elemente sind ablesbar: Die zentrale Kuppel wird umstellt von vier kleineren Kuppeln (nur drei sind sichtbar). Sie ruht auf einem Stützsystem von über Kreuz, in zwei Stufen angelegten Tonnengewölben, die sich mit geöffneten, aber auch geschlossenen Schildwänden nach Aussen zu erkennen geben. Die Nebenkuppeln sind ebenfalls auf einem gestuften Unterbau in die Höhe transponiert. Variable Fensterformen, eingelegte Transennen etc., alle Details sind dazu angetan, eine Identität zwischen dem Modell und seiner «Mutterarchitektur» herzustellen. Die Tonigkeit des Modells folgt im Kern einer Differenzierung von Materialität, legt aber keinen Wert darauf, etwa die Mauerung präzise zu referieren. Vielmehr obsiegt abermals eine malerische Auffassung, die die Modellarchitektur an die Kleidung des Stifters wie auch an den den Ton angehenden Hintergrund zurück bindet.

Die Nachdrücklichkeit, mit der das Individuum Milutin dargeboten wird, ist augenscheinlich. Zweifel über die Verweisfunktion zwischen dem Bau und dem Modell kommen nicht auf. Die Vielschichtigkeit der Bildfunktion wird über den Gesamtzusammenhang erkennbar.

In eben diesem Raum wird nicht nur der eschatologische Charakter anhand einer Darstellung des Jüngsten Gerichts angesprochen, sondern mit dem Nemanjidenstammbaum, einer innovativen Bildfindung, die auf dem Prinzip der Wurzel Jesse beruht, ein Bild seiner Dynastie in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entworfen. [21] Die politisch-historiographische Dimension dieser Stifterbilder ist damit im weitesten Sinne akzentuiert. Der Stifter und sein Modell sind zudem auch ein Dokument, das im Bildsystem in eine auf Zukunft ausgerichtete Herrschaftsvorstellung integriert ist. Dieser dokumentarische Aspekt zeigt sich überdies in der Verfasstheit des Herrscherbildnisses, das mitnichten einem Idealkonzept verpflichtet ist. Im Gegenteil: die Wiedergabe vor allem des Kopfes erlaubt es, das Bild als Portrait zu bewerten. Der schmale Schädel mit kräftigen Backenknochen, die schmale, längliche Nase, kennzeichnende Mundwinkel sind als bestimmbare körperliche Merkmale ausgewiesen. [22] Der Anspruch, den König mit einem an der Realität gewonnenen Bildnis zu verewigen, wird umso deutlicher, setzt man dieses Beispiel mit seinen zeitlich vorhergehenden in Bezug, wie demjenigen etwa in der kleinen Kirche im Kloster von Studenica, Sveti Joakim i Ana, 1312/13 datiert, und demjenigen der Georgskirche von Staro Nagoričino, deren Ausmalung 1317/18 abgeschlossen war. Die physischen Veränderungen, die sein Bildnis im Laufe seiner Stiftungen widerfährt, lassen den Alterungsprozess nicht allein über die Haarfarbe (von dunkelbraun zu weiss) oder die Bartlänge erkennen, sondern auch in den markanter werdenden Gesichtszügen. Ein gleiches Augenmerk hat seine Malerwerkstatt auf die Architekturmodelle gelegt, die darauf zielen, die divergierenden Bautypen jeweils angemessen bildlich vorzuführen. Der Grad der Präzision, mit der diese Umsetzung erfolgt, mag dabei nicht zuletzt auch dem Umstand geschuldet sein, dass eine einzige Werkstatt ihn über einen Zeitraum von ca. 30 Jahren begleitet hat. Dennoch – all diese Phänomene vermögen nicht darüber hinweg zu täuschen, dass ein Realitätsanspruch neuzeitlicher Prägung dem Bild gänzlich zuwider laufen würde.

Dem Bild ist unbedingt auch eine prospektive Dimension eingeschrieben: der Stifter führt seine Stiftung vor, um am Ende aller Tage dafür entsprechend entlohnt zu werden; die historiographische Ebene wird damit jedoch nicht getilgt. In welcher Weise das Architekturmodell an das Portrait des Stifters gebunden werden kann, wie sehr historische Ereignisse eine Anpassung, Aktualisierung von Bildern erfordern und damit ihren Anspruch als historische Dokumente hervorkehren, lässt sich an der Kirche von Dečani erkennen.

Der Bauherr ist ein Sohn Milutins, Stephan, der bei dem endgültigen Grabbau seiner Vaters, Banjksa, als Mitstifter auftritt. [23] Für seine eigene Grablege errichtet er die Klosterkirche Dečani. Die Gründungsurkunde, eine 5 m lange Pergamentrolle, enthält alle dazu wesentlichen Fakten. Stephan war es jedoch nicht beschieden, die Vollendung seines Baus zu erleben, 1331 stirbt er unter ungeklärten Umständen, 1334 oder 1335 wird sein Körper in den nunmehr vollendeten Bau übertragen. Eine erste Ausmalung dürfte in das Ende der 30er Jahre datieren. [24] Im südwestlichen Teil des Naos werden dabei die Portraits der Familie gemalt, eine zweite Schicht korrigiert jedoch diese erste Fassung im Jahre 1343. Stephan Dečanski wird nunmehr nicht mehr alleine als Stifter gezeigt, sondern mit seinem Nachfolger Dušan. Beide halten das Modell, das die wesentlichen Indizien zur Bauerkennung anbietet. Die Inschrift weist sie beide als *ktetoren*, als Stifter, aus. «Korrekturen» dieser Art stehen jedoch in der Funktion, die Kanonisierung des ehemaligen Regenten voranzutreiben. Schliesslich werden seine Reliquien noch im selben Jahr aus dem Sarkophag erhoben und in einem hölzernen Reliquienschrein geborgen, der an der Nordseite vor die Ikonostase aufgestellt wird.



Abb: 4 >

Der nunmehr heilige Gründer bekommt in unmittelbarer Nähe, am nordöstlichen Pfeiler, ein zweites Memorialbild, das ihn jetzt aber ganz allein mit dem Modell zeigt. Der Wortlaut eines an Christus gerichteten Gebets ist beigelegt (Abb. 4 u. 5). Das Architekturmodell ist weitaus «akurater» als sein Vorgänger, minutiös wird hier nun auch die besondere, in Streifen erfolgte Mauerung der Architektur erfasst.



Abb: 5 >

Das sich in der Architektur niederschlagende Amalgam von einem in westlicher Architektur geschulten, aus Kotor stammenden Baumeister, Fra Vita, und einer an Byzanz orientierten Bautradition der Dynastie, wird jedoch kaum im Modell aufgerufen (z.B. mittels der spitzbogigen Fenster der Südwand, der Bauskulptur etc.). Gemessen an der Bauplanung und -ausführung untergräbt das Modell weitgehend die Überlagerung unterschiedlicher kultureller Phänomene. Das Architekturmodell wie auch das Bild des Stifters unterliegen Konventionen, die der Portraithaftigkeit beider eindeutig Grenzen setzen. Dem Stifter, und insbesondere einem heilig gesprochenen Stifter, gebührt eben doch ein gewisser Grad an Idealisierung. So wie wir bei der Architektur gewisse «Defizite» vermerken, so könnten wir bei Stephan argumentieren, nicht einmal seiner Biographie sei angemessen Ausdruck verliehen. Er war gegen seinen Vater angetreten, wurde nach Konstantinopel verbannt und sollte dort geblendet werden.

Diese Blendung war zwar keine totale, aber im Bild wird keinerlei Beeinträchtigung der Sehkraft thematisiert. Der dokumentarische Impetus dieser Bilder ist jedoch auch im Rahmen dieser Vorgaben noch nicht ausgekostet. In der Kirche von Resava erscheint der Despot Stefan Lazarević 1418 nicht nur mit einem Architekturmodell in der Hand, sondern einem beigefügten Auszug aus der Gründungsurkunde des Klosters, dem Typikon. [25] Der mehrfach im Jahr zu spezifischen Anlässen verlesene Text authentifiziert insbesondere einen Gründungsakt, der eine auf Dauer (im Prinzip bis in die Endzeit) angedachte Praxis auslegt.

Wenn wir ganz grundsätzlich den Status der in der Malerei erscheinenden Architekturmodelle so definieren, dass eine partielle Ähnlichkeit zum realen Bau existieren muss, dann gilt es jedoch im nächsten Schritt den Status der Bilder in Byzanz in einem sehr generellen Sinne in unsere Überlegungen einzubeziehen. Dies ist insofern unabdingbar, als unsere Modelle in ihrem visuellen Umfeld aufgehoben sind. Ihre Rezeption ist damit immer auch kontextuell gebunden.

Urbild – Abbild. Das Diktum der Ähnlichkeit

Das Bild des Heiligen ist in Byzanz mit den theoretischen Auseinandersetzungen während des Bilderstreits als Abbild eines Urbildes begriffen. Diese Abbildtheorie hat nicht nur zur Folge, dass das Bild als eine Art Membran zum Heiligen selbst zu verstehen ist, sondern dass es durch das Prinzip der Ähnlichkeit zum Urbild gekennzeichnet ist. Dieses Prinzip – von Barber, aber vor allem Maguire anschaulich dargelegt [26] – setzt auf eine unzweifelhafte Identifizierbarkeit heiliger Personen, die sich nicht zuletzt auch in der unabdingbaren Namensbeischrift niederschlägt. Der Patriarch Nikephoros formuliert, dass das Bild die Dichtkunst im Grad der Ähnlichkeit übertreffe. [27] Er konkretisiert seine Vorstellung, indem er z. B. in seiner zweiten Gegenrede von der Übereinstimmung individueller Züge spricht. [28] Auch im Konzil von 787, bei dem der Bilderkult zwischenzeitlich wieder eingesetzt worden ist, wird im Zuge des Traditionsbeweises eine Reihe von Wiedererkennungswundern referiert. Die Ikone einer heiligen Person bietet in einem ganz strikten Sinne ein Porträt dar, dessen Erscheinung eindeutig definiert ist. Diese Definition ist freilich relational. So mag bei dem einen Heiligen die Stirnglatze hervorstechen, bei einem anderen die lockige Pracht des Haupthaars festgelegt sein. In einer Vielzahl von hagiographischen Quellen werden Berichte dargeboten, wie ein Maler in einer Vision des Heiligen ansichtig geworden ist und so die Übertragung seiner charakteristischen Züge in eine Ikone hat leisten können.

Die Heiligen selbst sitzen Modell, so wie das einmal verfasste Bild zum Modell ihres Abbildes avancieren kann. Andererseits wird von spirituellen Begegnungen mit Heiligen Zeugnis abgelegt, in denen die Protagonisten einzig den Heiligen erkennen konnten, weil sie durch entsprechende Ikonen auf seine Erscheinungsform eingestellt waren. Die Rede ist allerdings von prominenten Heiligen. [29]

Eine weitere Einschränkung betrifft die weiblichen Heiligen, die deutlich schematischer dargestellt werden – ihnen mangelt es ja in der Regel freilich an Bärten ebenso wie an potentiellen Stirnglatzen. Neben den Beischriften, die unter anderem auch Eindeutigkeit regeln, sind es bisweilen Attribute, die hier kompensatorisch eingesetzt werden. So äussert auch der Patriarch Photios noch in einem 869/70 in Konstantinopel abgehaltenen Konzil, das Bild Christi sei zu verehren, damit man am Ende aller Tage nicht Gefahr laufe, Christus nicht erkennen zu können. [30]

Dieses bildtheologisch fundierte Regulativ von Heiligenbildnissen ist nach dem Bilderstreit für eine Vielzahl von Heiligen eingehalten worden. Die Ikonen der Heiligen sind nicht wundersame Erfindungen künstlerischer Kreativität, sondern sie sind stets immer als Abbilder der realen Personen verstanden worden. Von diesem Regulativ ist nicht die unterschiedlichen Konjunkturen unterworfenen stilistische Erscheinungsform betroffen, so dass die Bilder ästhetisch durchaus divergieren. Formale Distinktionen zwischen Kopfformen, Haartrachten wie auch insbesondere Bartarten sorgen für eine konstante Kennzeichnung einzelner Heiliger. Über lange Zeiträume bleiben derartige Charakterisierungen von Gesichtszügen konstant. Die Heiligen definieren sich demnach nicht so sehr wie im Westen über ihre Attribute, sondern vielmehr über physiologisch überprüfbare Zeichen. Diese waren so verfasst, dass sie eine im besten Sinne glaubwürdige Person im Bild offerierten. Ganz in diesem Sinne wird etwa in einer Handschrift der Sacra Parallela des Johannes Damaskenos, Paris, BN, gr. 923, fol. 347 r, einem der Bildertheoretiker des Bilderstreits, eine Miniatur beigegeben, in der das Kopieren einer Ikone thematisiert ist. [31] Dieses Kopierverfahren sicherte die Identität des Dargestellten. Das Kopieren vollzog sich dabei nicht allein von einem zum anderen Objekt, sondern in Malerwerkstätten zumal über die jeweiligen Musterbücher oder Musterblätter, die diese Art der Reproduktion garantierten. Sie enthalten Erinnerungen an Wahrgenommenes, sie bieten zugleich Vorstufen für neue Entwürfe, die jedoch nicht die tradierten Modelle gänzlich überwerfen. [32] Dieser zeichnerische Transfer ist als Teil der Arbeitspraxis ebenso selten überliefert wie die oben thematisierten Architekturzeichnungen. Dass sie jedoch auch im Rahmen der Vorgaben innovative Stilkonzepte transportierten, lässt sich an den wenigen überlieferten Exemplaren eindeutig ablesen.

Übereinstimmungen bis ins Detail bei weit auseinanderliegenden Monumenten machen die Rekonstruktion darüber hinaus plausibel. In der Wandmalerei und vor allem in der Unterzeichnung von Mosaiken vermag man jedoch zu erkennen, wie in einer ersten Skizze eben diese auf die Identität der Figuren zielenden Eigenheiten gesichert wurden. Die aus unserer Wahrnehmung recht oberflächliche Festlegung hat für den byzantinischen Rezipienten eine gänzlich andere Wirkmacht. Es sind eben diese wenigen Indizien, die aus seiner Sicht die Übereinstimmung mit dem Urbild garantieren. Die Absicherung erfolgt freilich auch über eine Beischrift, die auf einer weiteren Ebene auch eine Authentifizierung leistet.

Unter dieser Prämisse halte ich den Terminus «Modell» nach wie vor auch für die visuellen zweidimensionalen Mikroarchitekturen für adäquat. Entscheidend ist nicht, welchen Grad von Präzision wir unserer heutigen Definition von Modell unterstellen, sondern welche Art von Indizien aus der Perspektive der Zeitgenossen vorhanden sein mussten, um als solches anerkannt werden zu können. Gemessen an der Abbildtheorie hatten die Mikroarchitekturen ohne Zweifel ausreichende Elemente, um ihnen den Status als Abbild des realen Baus zuzugestehen. Wenn Peter Kurmann Mikroarchitekturen auf Stiftergräbern attestiert, dass sie als Modelle verstanden werden können, sofern sie Einzelheiten des realen Baus referieren wie zugleich proportional richtig angelegt sind, [33] so dürfen wir diesen Modellcharakter allemal für unsere bildlichen Architekturen in Anspruch nehmen, da sie ohne Zweifel exakt unter diesen Kriterien rangierten. Auf der anderen Seite ist die Überprüfbarkeit mit dem originalen Bau eines der unbedingten Vorzüge dieses Bildes. Daraus resultieren m. E. Konsequenzen für die anderen nicht in jedem Fall einer Vergleichbarkeit oder Überprüfung zugänglichen «Portraits» der Heiligen. Da der Status aller Bilder letztlich jedoch nicht divergiert, steigert das Stifterbild mit der Architektur gleichsam den Abbildcharakter der Ikonen. Damit die Stifter mit ihren Modellen jedoch die Bilder der Heiligen nicht in ihrem Realitätsgrad übertreffen, bedarf es bei aller Präzision auch der Rück- oder Einbindung in den malerischen Kontext.

Barbara Schellewald studierte Kunstgeschichte, Indologie, Klassische und Christliche Archäologie sowie Italienische Philologie an den Universitäten Heidelberg und Bonn, wo sie 1982 promoviert wurde. Sie habilitierte sich 1994 an der Universität Bonn und wurde dort Professorin für Kunstgeschichte. Seit 2004 ist sie Ordinaria für Allgemeine Kunstgeschichte des Mittelalters an der Universität Basel. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind: Byzantinische Bildproduktion und -programmatur, Reliquien, Bild und Text-Relationen, Kulturtransfer zwischen Ost und West während des gesamten Mittelalters und Wissenschaftsgeschichte.

Fussnoten

Seite 54 / [1]

Mabi Angar (Stiftermodelle in Byzanz und bei christlich-orthodoxen Nachbarkulturen, in: Christine Kratzke, Uwe Albrecht [Hg.], Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, Leipzig 2008, S. 433–453, S. 440f.) zitiert diese Begebenheit. Ausführlicher dazu: Christina Maranci, The Architect Trdat. Building Practices and Cross-Cultural Exchange in Byzantium and Armenia, in: Journal of the Society of Architectural Historians 62, 2003, S. 294–305, S. 294f.

Seite 54 / [2]

Dieser Aspekt ist von der bisherigen Forschung nur am Rande thematisiert. Für die grundsätzliche Wertung von zweidimensional dargestellter Architektur in Byzanz ist der von Slobodan Ćurčić u. Evangelia Hadjistryphonos edierte Ausstellungskatalog (Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art, Ausstellungskatalog Museum of Byzantine Culture, Thessalonike u. Princeton University Museum 2009/10, Princeton 2010) höchst erhellend. Slobodan Ćurčićs einführender Aufsatz (Architecture as Icon, in: Ebd., S. 3–37) bietet eine umfassende Perspektive auf diese Problematik. Evangelia Hadjistryphonos greift in ihrem Aufsatz (Presentations and Representations of Architecture in Byzantium. The Thought behind the Image, in: Ebd., S. 113–154, besonders S. 138–144) auch das Thema der Modelle auf. Der Bildkontext, innerhalb dessen die Stiftermodelle visualisiert sind, wird jedoch nicht angesprochen.

Seite 54 / [3]

So Andres Lepik, Das Architekturmodell der frühen Renaissance, in: Bernd Evers (Hg.), Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, München 1995, S. 10–20 [Katalog zur Ausstellung «Architekturmodelle der Renaissance» Kunstbibliothek im Alten Museum, Berlin 1995/96], S. 10f. In seiner Arbeit von 1994 (Das Architekturmodell in Italien 1335–1550, Worms 1994) formuliert derselbe Autor (S. 19f.), Stiftermodelle des Mittelalters stünden in keinem Zusammenhang mit der Planungs- und Baugeschichte. Ihre Bedeutung liege auf einer rein symbolischen Ebene. Eine weitaus differenziertere Perspektive wird in dem von Christine Kratzke u. Uwe Albrecht herausgegebenen Tagungsband (Mikroarchitektur [Anm. 1]) vertreten.

Seite 55 / [4]

In der Forschung gibt es keinen Konsens über den Prozess der Bauplanung. Während Robert Ousterhout (Master Builders of Byzantium, Princeton 1999) sehr grundsätzlich eine Differenz zwischen der Bauplanung in der Spätantike und im Mittelalter in Byzanz formuliert, wird von anderen Forschern für eine vorsichtigeren Sichtweise plädiert. Einen ausgezeichneten Überblick über diese Fragestellung bietet Hadjistryphonos, Presentations (Anm. 2).

Angar, Stiftermodelle (Anm. 1), S. 441f. Die Frage nach der Relation zwischen Modellen und ihrer möglichen Integration in den dann errichteten Bau kann nur für den einzelnen Fall entschieden werden. Im oben angeführten Ausstellungskatalog (Anm. 2) wird eine Reihe von früher entstandenen Objekten (Katalog Nr. 3–5) diskutiert, die offenkundig einer anderen Funktion vorbehalten waren. Mabi Angar arbeitet an einer umfassenden Studie zu dieser Fragestellung.

Ousterhout (Master Builders [Anm. 4], S. 58–68) führt eine Reihe von prominenten Beispielen für die Spätantike auf. Er ist jedoch der Auffassung, dass diese Praxis in mittelbyzantinischer Zeit aufgegeben worden ist. Vgl. dagegen Charalambos Bouras, *Originality in Byzantine Architecture*, in: *Mélanges Jean-Pierre Sodini (Travaux et mémoires. Centre de recherche d'histoire et civilisation byzantine 15)*, Paris 2005, S. 99–108. Vgl. auch Hadjitryphonos, *Presentations* (Anm. 2).

Bouras, *Originality* (Anm. 6) argumentiert mit einer Reihe von Beispielen absolut überzeugend für diese Praxis. Die im Weiteren angeführten Beispiele bestätigen seine Position.

Maranci, *Trdat* (Anm.1), S. 301–302.

Horst Hallensleben, *Die architekturgeschichtliche Stellung der Kirche Sv. Bogorodica Peribleptos (Sv.Kliment) in Ohrid*, in: *Zbornik. Posveten na Dimče Koco, Zbornik Arheološki Musej na Makedonija VI-VII, 1967–1974*, Skopje 1975, S. 297–316.

Zum Mosaik vgl. Marcell Restle, *Art. «Konstantinopel»*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst Bd. IV*, Stuttgart 1990, Sp. 366–737, hier insbesondere Sp. 631–659 zu den Mosaiken der Hagia Sophia in diesem Zeitrahmen, Sp. 656–659 zu diesem Mosaik. Vgl. auch Robin Cormack, *The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople*, in: Maria Vassilaki (Hg.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Mailand 2000, 106–123 [Katalog zur Ausstellung «Mother of God», Benaki Museum, Athen 2000].

Čurčić, *Architecture* (Anm. 4), S. 14f., weist ebenfalls auf dieses Beispiel hin.

John Cotsonis, The Virgin and Justinian on Seals of the Ekklesiokdikoi of Hagia Sophia, in: *Dumbarton Oaks Papers* 56, 2002, S. 41–55.

Vgl. zu diesem Bildtypus grundsätzlich Elisabeth Lipsmeyer, *The Donor and his Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period*, New Brunswick 1981; Čedomila Marinković, *Slika podignute crkve predstave arhitekture na ktitorskim portretima u srpskoj i vizantijskoj umetnosti* (Engl. summary: *Image of the Completed Church. Representations of Architecture on Founder's Portraits in Serbian and Byzantine Art*), Belgrad 2007; Angar, *Stiftermodelle* (Anm. 1), mit jeweils weiterführender Literatur.

Die Datierung basiert auf dem stilistischen Vergleich der nachikonoklastischen Mosaiken innerhalb der Hagia Sophia. Vgl. Restle, *Konstantinopel* (Anm. 10), Sp. 631–659, mit Literaturhinweisen.

Angar, *Stiftermodelle* (Anm. 1), S. 441.

Marinković, *Slika* (Anm. 13).

Zur Milutinwerkstatt gibt es umfassende Forschungen. Ein kurzer Überblick findet sich in: Barbara Schellewald, *Art. Michael und Eutychios*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. VI, Stuttgart 2005, Sp. 345–362; zur «Hofwerkstatt»: dies., *Die Milutinschule - eine Hofwerkstatt des serbischen Herrschers Stephan Uroš II. Milutin?*, in: Anne-Marie Bonnet, Roland Kanz u.a. (Hg.), *Le maraviglie dell'arte. Kunsthistorische Miszellen für Anne Liese Gielen-Leyendecker zum 90. Geburtstag*, Köln 2004, S. 27–44.

Milutin wählte später jedoch Banjska als seinen Bestattungsort. Zur Architektur der Kirche: Slobodan Čurčić, *Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, University Park, PA 1979.

Eine Analyse der Bildkonzeption im Kontext des Raumes bei Frank Kämpfer, *Das russische Herrscherbild von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen*, Recklinghausen 1978, S. 95–98.

Die Arbeit von Marinković, Slika (Anm. 13), war mir leider nicht zugänglich. Ein knapper Einblick in ihre zentralen Thesen zu dieser Art von Stiftermodell findet sich in: dies., *Founder's Model – Representation of a Maquette or the Church*, in: *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 44, 2007, S. 145–153.

Zum Nemanjidenstammbaum: Eva Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum. Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Bonn 1985, S. 20–43 u. S. 120–125.

Zur Charakterisierung des Herrschers in den zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Bildern: Horst Hallensleben, *Die Stifterbildnisse als mittelbare Quelle für die Datierung der Malereien in den Kirchen König Milutins*, in: *XIIe congrès international d'études byzantines*, Ochride, 1961, *rapports complémentaires, résumés*, Belgrad 1961, S. 43–44.

Zum Stifter wie auch zur Architektur: Bratislav Pantelić, *The Architecture of Dečani and the Role of Archbishop Danilo II*, Wiesbaden 2002.

Die wesentlichen Fakten zur Ausmalung der Kirche finden sich bei Gojko Subotić, *Spätbyzantinische Kunst. Geheiligt Land von Kosovo*, Zürich/Düsseldorf 1998, S. 188–197.

Abb. bei Vojislav J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, Abb. 113.

Charles Barber, *Figure and Likeness. The Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton 2001; ders., *Icon and Portrait in the Trial of Symeon the New Theologian*, in: Antony Eastmond, Liz James (Hg.), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, Ashgate 2003, S. 25–33; Henry Maguire, *The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton 1996.

Patriarch Nikephoros, *Antirrheticus* III, 35, in: PG 100, 428 C-D.

Patriarch Nikephoros, Antirrheticus II, 13, in: PG 100, 357.

Eine Vielzahl derartiger Beispiele bei Maguire, Icons (wie Anm. 26).

Johannes Dominicus Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Bd.XVI, Florenz 1771, S. 400.

Abb. bei Maguire, Icon (Anm. 26), Abb. 5.

Einen sehr guten Überblick über dieses Phänomen in Byzanz: Marcell Restle, Art. «Musterbücher», in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. VI, Stuttgart 1995, Sp. 770–806. Ergänzend sei hingewiesen auf: Irmgard Hutter, *The Magdalen College «Musterbuch». A Painters Guide from Cyprus at Oxford*, in: Nancy Patterson Ševčenko, Christopher Moss (Hg.), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*. Department of Art and Archaeology Program in Hellenic Studies, Princeton 1999, S.117–146.

Peter Kurmann, *Mikroarchitektur im 13. Jahrhundert: Zur Frage nach Architekturmodellen zur Zeit der Hochgotik*, in: Kratzke/Albrecht, *Mikroarchitektur* (Anm. 1) S. 83–97, S. 83 Anm. 2. «Proportional richtig» darf wohl nicht ganz eng verstanden werden.

Abbildungen

Seite 56 / Abb. 1

Istanbul, Hagia Sophia, südl. Vestibül, Kaiser Konstantin und Justinian vor der Gottesmutter. Aus: W. Eugene Klienbauer, Antony White, Henry Matthews, Hagia Sophia, London 2004, S. 55.

Seite 60 / Abb. 2

Gra anica, Klosterkirche, Narthey, Stephan Uro II. Milutin mit dem Kirchenmodell. Foto Archiv Horst Hallensleben.

Seite 61 / Abb. 3

Gra anica, Klosterkirche, Bau von Westen. Foto Archiv Horst Hallensleben.

Seite 63 / Abb. 4

De ani, Klosterkirche, Naos, Stephan De anski mit dem Kirchenmodell. Quelle: www.wikimedia.com Zvjazdka.

Seite 64 / Abb. 5

De ani, Klosterkirche, Bau von Westen. Quelle: www.wikimedia.com A. Dombrowski.