



**Winckelmann Akademie**  
**München**

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München***  
***Textbeitrag Nr. 61, Mai 2025***

[www.winckelmann-akademie.de](http://www.winckelmann-akademie.de)

# Die Kaiserporträts der Komnenen

## Ein Beitrag zu den Kaiserporträts in der mittelbyzantinischen Kunst unter besonderer Berücksichtigung des 11./12. Jahrhunderts

Christiane Adele Edelmann

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte

<i>Ein Beitrag zu den Kaiserporträts in der mittelbyzantinischen Kunst unter besonderer Berücksichtigung des 11./12. Jahrhunderts</i>	<b>4</b>
<i>Einleitung</i>	<b>4</b>
<b>1. Das Porträt des byzantinischen Kaisers</b>	<b>10</b>
1.1. Zur Definition des Kaiserporträts in der mittelbyzantinischen Zeit	10
1.2. Anlässe für Kaiserporträts	11
1.3. Funktion der byzantinischen Kaiserporträts	12
<b>2. Krönungsporträts – der Kaiser wird durch Gott eingesetzt und gesegnet/gekrönt</b>	<b>14</b>
2.1. Kaiserkrönungen im Stilwandel im 11./12. Jahrhundert	15
2.2. Der Barberini Psalter	16
2.3. Konstantin IX. Monomachos Zoe und Theodora	21
2.4. Krönungsbilder der Maria von Alanien und ihrer beider Ehemänner	25
2.4.1. Das Krönungsbild der Maria von Alanien in der Buchmalerei	25
2.4.2. Michael VII. und Maria von Alanien, Chachuli-Triptychon	30
2.5. Johannes II. und der Porphyrogennetos Alexios	31
2.6. Ein verstecktes Bildnis der Kaiserin Irene?	35
2.7. Darstellungen von Kaiserkrönungen außerhalb von Konstantinopel	36
<b>3. Der Kaiser und die Weihegabe</b>	<b>38</b>
3.1. Kaiser Alexios I. (1180- 1118)	39
3.1.1. Kaiser Alexios I. (1180- 1118) und die Kirchenväter	40
3.1.2. Kaiser Alexios I. und der Pantokrator	42
3.2. Johannes II. und Pirooska Hagia Sophia	44
3.3. Opfernde Kaiser außerhalb des Byzantinischen Reiches	47
<b>4. Kaiserporträts im „Recycling“</b>	<b>49</b>
4.1. Konstantin IX. Monomachos und Zoe, Mosaik	49
4.2. Michael VII. Doukas oder Nikephoros III. Botaneiates?	54
4.2.1. Maria von Alanien und ihre Ehemänner	54
4.2.2. Ein Kaiser und der Mönch Sabas	56
<b>Zusammenfassung</b>	<b>59</b>
<b>Quellen und Literatur</b>	<b>60</b>

***Digital links***

**64**

***Abbildungen***

**65**

# Ein Beitrag zu den Kaiserporträts in der mittelbyzantinischen Kunst unter besonderer Berücksichtigung des 11./12. Jahrhunderts

## Einleitung

Etwas mehr als neunzig Kaiser regierten das über elfhundertjährige byzantinische Reich. Von diesen Kaisern haben sich weit weniger Bildnisse erhalten als Bildwerke der sakralen Kunst. Der Großteil der Kaiserporträts ist auf Münzen und Siegeln, auf verschiedenen Metallen, in Elfenbein und Stein und als gemalte Bildnisse erhalten. Im Fokus der folgenden Arbeit stehen ausgewählte Porträts von Kaisern und Kaiserinnen des 11. und 12. Jahrhunderts, Illustrationen in kostbaren Handschriften und einige der großen Mosaikbildnisse in der Hagia Sophia in Konstantinopel. Weltweit hüten Museen kostbare Codices, die Suche nach Kaiserporträts dort ist vielversprechend, während die noch vorhandenen monumentalen Abbildungen, Wandmalereien und Mosaikpaneele, nur noch in Kirchen erhalten geblieben sind. Sie können kaum mehr eine Ahnung dessen vermitteln, wie Kaiserbildnisse in ihrem ursprünglichen Umfeld außerhalb der sakralen Räumlichkeiten gewirkt haben müssen. Unsere Vorstellung vom Verständnis der kaiserlichen Ikonographie in der Kunst und in der Gesellschaft des mittelalterlichen Byzanz wäre sicher eine falsche, hätten wir nicht Zugriff auf schriftliche Nachrichten der Zeitgenossen in Form von Geschichtsbüchern, Menologien, Hymnen, Sermonen, Elogen und dergleichen mehr. Dort liest man, dass Kaiserabbildungen ubiquitär in Straßen und Plätzen der Städte anzutreffen waren, insbesondere in der Hauptstadt Konstantinopel, aber auch in den Provinzstädten des gesamten Byzantinischen Reiches, ebenso in Hallen, Gängen und in den Privaträumen der kaiserlichen Paläste. Gerade für die hier intendierte Studie zu Kaiserbildern im 11. und 12. Jahrhundert sind Zeugnisse aus der zeitgenössischen Literatur für das Verständnis dieser Epoche und das Genre „Kaiserportrait“ von großem Wert. Für die Übermittlung des mittelbyzantinischen Schrifttums war die Anthologie von Cyril Mango unentbehrlich, der wichtige Texte der schriftlichen Quellen zur byzantinischen Kunst sammelte und übersetzte.<sup>1</sup> Nützlich für vorliegende Arbeit war auch die Veröffentlichung von Paul Magdalino in Zusammenarbeit mit Robert Nelson, die bis dato noch nicht bearbeitete literarische Texte der byzantinischen Literatur publizierten, welche ein Licht auf die Variationen der Kaiserporträts im Kontext der staatlichen Bildpropaganda werfen. Deren Texte betreffen in erster Linie das 12. Jahrhundert, das ganz

---

<sup>1</sup> Cyril Mango, *The art of the Byzantine Empire 313-1453. Sources and documents*. Toronto u.a.: Univ. of Toronto Press, 2004.

von der Dynastie der Komnenen dominiert wurde.<sup>2</sup> Für das 10. und 11. Jahrhundert ist das ins Deutsche übertragene ausführliche Geschichtswerk des Michael Psellos<sup>3</sup> aufschlussreich, während die *Alexias* der Anna Komnena<sup>4</sup> aus dem mittleren 12. Jahrhundert viele Details zum Aussehen ihres Vaters, Kaiser Alexios I. und ihres Bruders Kaiser Johannes II., liefert. Für die Zeit Kaiser Johannes II. und seiner Nachfolger stehen analoge Berichte in einer englischen und einer deutschen Ausgabe zur Verfügung, die der zeitgenössische Staatsmann und Geschichtsschreiber Niketas Choniates verfasste.<sup>5</sup> Einige besonders prägnante Passagen dieser Historiographen und Hofpoeten werden an gegebener Stelle zitiert werden. Man muss sich allerdings im Klaren sein, dass die Autoren sich antiker Topoi bedienten, weil man antikes Herrscherlob in christlichem Gewand als adäquat für die byzantinischen Kaiser betrachtete – immer waren die mystische Nähe der Kaiser zu Gott und der daraus resultierenden außergewöhnlichen Machtfülle, ihre Tugenden und Taten der Leitfaden dieser schriftlichen Zeugnisse. Was das Aussehen eines Kaisers oder einer Kaiserin betrifft, zeichneten selbst kritische Historiographen meist nicht das reale, sondern das ideale Bild des Potentaten, will heißen, den offiziellen Körper des Kaisers, nicht den privaten, menschlichen.<sup>6</sup> Immerhin sind diese Erzeugnisse selbst öffentlicher Natur gewesen und können deshalb heutzutage nicht kritiklos als Porträts im modernen Sinn verwertet werden.

Die ursprüngliche Absicht war, eine Studie über Kaiserporträts auf die Zeit der Dynastie der Komnenen zu beschränken und nach ihrem individualisierenden Aspekt abzuklopfen. Im Laufe der Vorarbeiten hat es sich erwiesen, dass aus kunsthistorischer Sicht die noch verfügbaren Bildnisse aus dem 11. Jahrhundert sich in Komposition und Ikonographie nur unwesentlich von den Monumenten des 12. Jahrhunderts unterscheiden und deshalb hier nicht unterdrückt werden dürfen.

---

<sup>2</sup> Paul Magdalino, Robert Nelson, *The Emperor in Byzantine Art of the 12<sup>th</sup> Century*. Byzantinische Forschungen. Internationale Zeitschrift für Byzantinistik, hrsg. von A.M. Hakkert und W.E. Kaegi Jr., Bd. VIII. Amsterdam, 1982 VI, S. 123-183.

<sup>3</sup> Michael Psellos, *Leben der byzantinischen Kaiser (976-1075) Chronographia*. Griechisch-deutsch. Eingeleitet, herausgegeben, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Diether Roderich Reinsch in Zusammenarbeit mit Ljuba H. Reinsch-Werner, Berlin/München/Boston 2015.

<sup>4</sup> Anna Komnena, *Alexias*. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Diether Roderich Reinsch, Köln 1996.

<sup>5</sup> *Die Krone der Komnenen. Die Regierungszeit der Kaiser Joannes und Manuel Komnenos (1118-1180)* aus dem Geschichtswerk des Niketas Choniates. Übersetzt, eingeleitet und erklärt von Franz Grabler. Graz, Wien, Köln 1958.

<sup>6</sup> Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957.

In drei großen Abschnitten werden Kaiserbildnisse in ihrem typischen Zusammenhang dargestellt werden. Herausragend ist das staatstragende Ereignis der Kaiserkrönung, oder, wie bisweilen in der Forschung zu lesen ist, die Segnung des neu installierten Kaisers mit Gattin oder Nachfolger durch den Pantokrator. Ausdruck der kaiserlichen *magnanimitas* fand im antiken Rom auf zahlreichen Münzen und Reliefs seinen Niederschlag, sie zeigten den Kaiser in seiner Funktion als obersten Priester des Reiches bei Opferhandlungen. Nicht weniger bedeutsam war es den byzantinischen Kaisern, ihre Rolle als Opfernder zu Darstellung zu bringen, wie sie dem Pantokrator, fallweise der Theotokos, ein generöses Weihegeschenk überreichen, ein deutlicher Beweis der kaiserlichen Tugend der angesprochenen Großzügigkeit, der *μεγαλοψυχία* (*megalopsychia*). Dass dies gleichzeitig ein pragmatisches Mittel der Propaganda war, um den Reichtum, die Macht und insbesondere die Nähe und Initmität des Kaisers zu Gott vor Augen zu führen, dürfte auch den Zeitgenossen nicht entgangen sein. Die berühmten Mosaik in der südlichen Galerie der Hagia Sophia waren immerhin so angebracht, dass sie die höfische und geistliche Prominenz auf ihrem Weg zu den Kirchenversammlungen zu Gesicht bekam. Warum das eine oder andere Kaiserporträt umgearbeitet und einem nachfolgenden Herrscher gewidmet wurde, wird Thema eines vierten Kapitels sein. Ein interessantes Phänomen einer Art mittelalterlichen Recyclings, wofür sich zwei berühmte Beispiele aus der Mosaik- bzw. der Buchmalerei erhalten haben.

Die Frage, inwiefern die im Großen und Ganzen idealistisch angelegten Kaiserporträts vielleicht doch individuelle Züge in sich bergen, wird bei all diesen Überlegungen stets mitschwingen. Denn trotz der generell als schematisch zu beobachtenden Uniformität, der idealisierten und stereotypen abstrahierenden Gestaltung der Herrscherbilder, die über diese zwei Jahrhunderte hinweg beibehalten wurde, verweisen gewisse Ansätze auf die Absicht, dass Kaiserbildnisse einem bestimmten Herrscher zuzuordnen sind. Wo eine solche beabsichtigte Abweichung von der idealisierten, schematisierten Auffassung des Kaiserporträts zu vermuten ist, wird nach den Gründen einer solchen Personalisierung Ausschau gehalten. Dabei sind einschlägige zeitgenössische Zeugnisse hilfreich, die mit ausführlichen Beschreibungen der Physiognomien aufwarten. Besonders erschöpfend sind die bereits erwähnten Aufzeichnungen der Kaisertochter Anna Komnena, die mit großer Bewunderung mehrere Passagen über das äußere Erscheinungsbild ihres Vaters Alexios I. schreibt, während sie den Leser zu Aussehen und Wesen Johannes' II. in unverhohlener Abneigung der enttäuschten Schwester informiert. Bedingt durch diese persönliche

Voreingenommenheit als Tochter bzw. Rivalin um die Thronnachfolge sind ihre Beschreibungen trotz ihrer gegenteiligen Beteuerungen mit Vorbehalt zu verwerten. Aber *cum grano salis* mögen sie doch als Anhaltspunkt dessen dienen, wonach hier gesucht wird: Gibt es eine Übereinstimmung zwischen visuellen und verbalen Informationen die individuellen Züge des kaiserlichen Abbildes betreffend? Nicht nur das erwähnte Schrifttum der Zeitgenossen, sondern die Beschriften auf den Abbildungen selbst sind wichtiger Bestandteil eines Kaiserbildnisses; dabei liefern veränderte, ausradierte und anderweitig manipulierte Beschriften wertvolle Erkenntnisse, die Identifikation eines Herrschers betreffend.

Wissenschaftliche Arbeiten zur visuellen Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts haben in den letzten vier bis fünf Jahrzehnten erheblich an Umfang zugenommen. Das Gros der relevanten Zeugnisse hat André Grabar in seinem richtungsweisenden Werk zur byzantinischen Kaiserikonographie bereits 1936 veröffentlicht.<sup>7</sup> Im Reallexikon zur byzantinischen Kunst stellte Klaus Wessel einen nützlichen Überblick über sämtliche Kaiserporträts von Konstantin d. Großen bis 1453 zusammen<sup>8</sup> während führende Byzantinisten wie Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Talbot, Antony Cutler, Timothy E. Gregory und Nancy P. Sevcenko im „Oxford Dictionary of Byzantium“<sup>9</sup> dort und in zahlreichen Einzeluntersuchungen unentbehrliches Material zum Thema dieser Arbeit beisteuerten.

Wie schwierig die Frage nach der Individualisierung eines Kaiserporträts zu beantworten ist, zeigt sich unter anderem in der Einstellung mancher Forscher der byzantinischen Kunstgeschichte, die den Codex Mutinensis gr. 122 als nützlichen Anhaltspunkt für eine Personalisierung eines Kaisersporträts heranziehen. Der Codex Mutinensis enthält eine Zusammenstellung aller Kaiserporträts von Augustus bis Konstantin XI. Palaiologus (1453). Er wird heute in der Biblioteca Estense in Modena aufbewahrt. Der Geschichtsschreiber Johannes Zonaras verfasste im 12. Jahrhundert das Geschichtswerk Ἐπιτομή Ἱστοριῶν (*Epitome der Geschichten*), das im 15. Jh. kopiert und neu zusammengestellt wurde. Joannis Spatharakis, der eine umfangreiche Studie zu den byzantinischen Kaiserporträts in der Buchmalerei verfasste,<sup>10</sup> hat auch den Codex Mutinensis 122 eingehend unter die Lupe

---

<sup>7</sup> André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantine*. Belles Lettres, Paris 1936.

<sup>8</sup> Klaus Wessel, „Kaiserbild“, RBK, 3 Stuttgart 1976, S. 722-853.

<sup>9</sup> The Oxford Dictionary of Byzantium, prepared at Dumbarton Oaks, Alexander P. Kazhdan (Hg.), Volume 3, New York, Oxford 1991.

<sup>10</sup> Joannis Spatharakis, *The Portrait in Byzantine illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.

genommen.<sup>11</sup> Er erkennt in fast allen Kaiserporträts, die allein oder in Reihen als Kopfbilder zu sehen sind, verlässliche individuelle Züge, eine Sicht, der uneingeschränkt zuzustimmen schwerfällt, da ihm zur Identifizierung eines Kaisers besonders die Wiedergabe der Bartformen als aussagekräftig genug erscheint. Alle dort abgebildeten Kaiserporträts weisen im Prinzip immer dieselben Merkmale auf: die Kopfformen variieren von runden und breiten bis fast quadratischen Umrissen zu oval-länglichen und schmalen, die Augen liegen eng zusammen und werden durchwegs von dichten Brauen gerahmt, die ihrerseits in unterschiedliche, aber wiederkehrende Nasenformen übergehen; deutliche Falten ziehen sich unter den Augen längs der Nasen um Augen und Wangen, je nachdem, ob man einen alten oder einen jungen Kaiser abbilden wollte. Allen gemeinsam ist der frontale, starre Blick, der nur gelegentlich nicht auf den Betrachter gerichtet scheint; hiervon nicht ausgenommen sind die Kaiserinnen Zoe und Theodora, auf deren Bildnisse in dieser Arbeit näher eingegangen wird.

Ein zweiter Anhaltspunkt sind die Kronenformen, die Spatharakis als Mittel zur Identifikation dienen. Die Varianten der kaiserlichen Kronenform erlauben zumindest eine zeitliche Einordnung, denn es gab seit der Regierung des Alexios I. in sämtlichen Bereichen des öffentlichen und kirchlichen Lebens einschneidende Veränderungen, die sich, wie Anna Komnena schreibt,<sup>12</sup> auf gewisse Erscheinungsformen des höfischen Apparates, auf Ämter und Titulaturen und eben auch auf die Form der kaiserlichen Kronen auswirkte. Diese Erneuerungen lassen sich deutlich an den überlieferten Illustrationen und den Mosaiken ablesen. Im gesamten 11. und beginnenden 12. Jahrhundert hatte die Krone des Herrschers die Form eines Reifes, in dessen Mitte meist ein großer roter Edelstein prangte, weitere kleinere reiheten sich um das Rund des Goldreifes, während links und rechts an den Schläfen des Trägers meist Perlenketten, sogenannte Pendilien, bis an die Schultern des Kaisers reichten. Kaiser Johannes II. Komnenos, der von 1118 bis 1143 regierte, fügte dem einfachen Goldreif eine reich mit Edelsteinen und Perlen sphärische Kuppel hinzu, eine Gestaltung, die man bis in die frühe palaiologischen Epoche mit gelegentlichen Varianten beibehielt. Dass solche Anhaltspunkte dem Kunsthistoriker eine zweifelhafte Hilfestellung leisten und wenig verlässliche Aussagen zum personifizierten Kaiserporträt und den abzulesenden individuellen Charakteristika beitragen, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit auszuführen sein, obwohl

---

<sup>11</sup> Spatharakis, S. 172-183.

<sup>12</sup> Anna Komnena, *Alexias*, III, 6f.

schon ein rascher Überblick über die schematisierten Darstellungen die Behauptung bekräftigen dürfte.

## **1. Das Porträt des byzantinischen Kaisers**

### **1.1. Zur Definition des Kaiserporträts in der mittelbyzantinischen Zeit**

Vorab sollte geklärt werden, was im Folgenden unter dem Begriff „Porträt“ zu verstehen ist, da in der Wissenschaft von den verschiedensten Definitionen ausgegangen wird und womöglich höchst unterschiedliche Faktoren im Vordergrund stehen. Jede Gesellschaft hatte ihre eignen Wege, ein Individuum darzustellen –ein Porträt musste in der griechischen Antike, im antiken Rom oder im byzantinischen Reich jeweils unterschiedliche Aspekte und Anforderungen erfüllen. Für Kaiserporträts im 11. und 12. Jahrhundert sind Rang und sozialer Status des zu Porträtierenden ausschlaggebend – es dreht sich immer und ausschließlich darum. Auch die Frage, in welcher Beziehung der Künstler zum Darzustellenden stand, dürfte nicht schwierig zu beantworten sein - es war mit ziemlicher Sicherheit stets ein ausgewiesener und seines Metiers kundiger Meister, egal ob in den hier behandelten Kunstwerken aus der Buchmalerei, der Mosaik- oder Emaillekunst. Generell ist die Frage wichtig, ob der Künstler sein Modell lebendig vor sich hatte, oder ob er eventuell auf eine Kopie zurückgriff, woran sich die Überlegung schließen muss, welcher Art diese Kopie gewesen sein mag: Kopierte der Maler ein gemaltes Porträt, ein Fresko, ein Mosaik eines anderen Malers und aus welcher Zeit stammte seine Vorlage? Bei den hier untersuchten visuellen Kaiserbildnisse des 11. und 12. Jahrhundert handelt es sich um Werke, die zu Lebzeiten des Kaisers oder kurz danach angefertigt wurden, aber die literarischen Zeugnisse, die sich zu Wesen und zur Physiognomie des Kaisers äußerten, wurden gelegentlich aus der Retrospektive verfasst. Hauptaugenmerk wird in dieser Arbeit auf die Frage gelegt, inwiefern ein Kaiserbild individuelle Züge transponiert, der Künstler gehalten war, ein realistisches Abbild des Herrschers zu erstellen oder den hergebrachten, wohlbekannten und tradierten Stereotypus des Kaiserporträts wiedergab.

Den Unterschied zwischen dem schematischen, stereotypen Darstellungstypus aufzuspüren und von jenem mit individuellen Zügen ausgestatteten Kaiserbildnis aufzuspüren ist das Ziel der nachfolgenden Untersuchung. Da das Bild des Kaisers als Substitut des Herrschers persönlich galt, wurde es bei offiziellen Anlässen dem Volk gezeigt, etwa bei Prozessionen vorangetragen. Bei Gericht verkörperte das Bild des Herrschers diesen leibhaftig als höchste richterliche Instanz und übertrug diese auf seine ihn vertretenden Verwaltungsbeamten. Soldaten erblickten das Abbild des Kaisers während der Kriegszüge auf

Standarten und auf den Schilden der Soldaten.<sup>13</sup> In der auswärtigen Politik war das Bild des Kaisers von großer Bedeutung, es wurde z. B. an andere Fürsten geschickt, damit sich diese ein Bild des byzantinischen Kaisers machen konnten. Auch in Heiratsangelegenheiten spielten Porträts eine Rolle, so wurden Porträts möglicher Heiratskandidaten angefertigt und an potenzielle Bewerber übersandt.

Besonders ergiebig sind illuminierte Handschriften, die nicht nur viele Porträts überliefern, sondern oft wichtige Informationen dazu liefern. Dazu zählen die Kolophone, die in der Regel am Ende einer Handschrift angehängt sind und unter anderem Auskunft über Schreiber, Illustrator, Inhalt, Verfasser, Ort, Zeit, Hersteller, Auftraggeber und Produktionsdetails der Veröffentlichung enthalten. Solche Kolophone, auch als Paratexte bezeichnet, blieben bis ins 17. Jh. in Verwendung.

Dasselbe Hilfsmittel zur Einordnung und Individualisierung liegt für Mosaiken und Wandmalereien naturgemäß nicht vor. Um individuelle Züge in einem Kaiserbildnis zu finden, muss der Text der betreffenden Handschrift miteinbezogen, weitere Bildnisse desselben Kaisers im selben oder in anderen Medien gefunden werden. Dasselbe gilt für Porträts, die Mosaikpaneelen in Kirchen erhalten sind. wobei sich in diesem Fall die Frage erhebt, in welcher Beziehung der Kaiser zum Bauwerk stand: War er Gründer oder Restaurator der Kirche oder ließ er der Kirche größere finanzielle Mittel oder einträgliche Stiftungen zukommen, so dass Dritte als Anerkennung, Dank oder in Memoriam ein Kaiserbildnis in Auftrag gab, oder war der Kaiser oder eine Person aus dem engsten Umkreis des Herrschers selbst der Auftraggeber zur bildlichen Erfassung seiner Person. Das Porträt eines Individuums, gleich welchen Ranges oder welcher Zeit, kann niemals als isoliertes Bildwerk beurteilt werden, immer sind der Gesamtkontext, die Hintergründe mit einzubeziehen.

## **1.2. Anlässe für Kaiserporträts**

Ab dem siebten Jahrhundert hören allmählich die Statuen- und Büstenporträts der Kaiser auf, die Künstler vermehrt in der Zweidimensionalität. Bald lag der Fokus nicht mehr auf einer genauen Physiognomie, obwohl diese gelegentlich und ansatzweise auch angestrebt wurde, es wurde mehr Wert auf die Identifizierung seines Status als Kaiser gelegt. Ab dem ausgehenden 10. und beginnenden 11. Jahrhundert genügten einige wenige physische

---

<sup>13</sup> Kruse H., Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche. Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. 19.3. Paderborn 1934. Grabar A. The Portrait. Ders., Christian Iconography. A Study of Its Origins, London 1969.

Charakteristika, um ihn als Individuum kenntlich zu machen, zum Beispiel mittels Bart, Haarfarbe und Nasenform, wobei die kaiserlichen Insignien wie Prunkornat, Krone, Zepter, Globus und *Akakaia*<sup>14</sup> ausschlaggebend für seine Identifizierung waren.

Ein Kaiserporträt wurde zu verschiedenen, aber immer staatstragenden Ereignissen angefertigt, an denen der Kaiser maßgeblich beteiligt war. Solche Anlässe waren zum Beispiel die Rückkehr des Kaisers als siegreicher Triumphator in die Hauptstadt, die Krönung oder Segnung des Kaisers und der Kaiserin durch Christus, die Inthronisierung des Kronprinzen zum Mitkaiser, eine großzügige Gabe an die Gottheit oder an einen Heiligen in Form einer Stiftung, Fertigstellung oder Wiederaufbau und Restaurierung einer Kirche samt Kloster. Anlass konnte eine kirchliche Zusammenkunft in Form einer Synode sein, bei welcher der Kaiser den Vorsitz führte und als Vertreter und Beschirmer des orthodoxen Glaubens gefeiert wurde. In Form des Kaiserbildnisses wurde die gute Regierung des Kaisers im Einvernehmen mit Gott gerühmt; zuweilen wird der Kaiser in seiner Rolle Mäzen der Künste gefeiert, gelegentlich aber auch in Proskynese zu Füßen der Madonna oder des Pantokrators als reuiger Sünder.

Die Auftraggeberschaft von Kaiserporträts variiert sowohl bei den Groß- wie bei den Kleinformaten, nicht immer kann eindeutiges Beweismaterial für den Urheber ausgemacht werden. In Frage kommen der Kaiser selbst und seine Angehörigen, zudem Höflinge, wobei es durchwegs Angehörige der begüterten Oberschicht waren, die meist dem hohen Adel angehörten und entweder zivile oder militärische Spitzenämter einnahmen. In Frage kommt auch die Geistlichkeit, etwa der Patriarch von Konstantinopel oder einzelne Kloostervorsteher, die Pate für Bildnisse des Kaisers standen. Nur in Einzelfällen ist die Urheberschaft eines Kaiserbildnisses eindeutig nachzuweisen.

### **1.3. Funktion der byzantinischen Kaiserporträts**

Als Kaiserporträts werden hier jene Abbildungen herangezogen, die den Kaiser zur Darstellung bringen in Beziehung zu Gott, meist in Gestalt des Pantokrators, gelegentlich in Gemeinschaft mit der Theotokos bzw. himmlischen Wesen oder gar im antiken Rückgriff in Begleitung von personifizierten Kaisertugenden. Allen gemeinsam ist die Demonstration der

---

<sup>14</sup> Die *Akakaia*, auch *anexikakia* bedeutete so viel wie "Gegen das Böse", auch Geduld, Vergebung, und signalisierte ein weiteres Mal unabdingbare Tugenden eines guten Herrschers. Aber es zeigte gleichzeitig die menschliche, das heißt, sterbliche Natur des Kaisers an; ein Hinweis auf die Vorstellung der zwei Körper des Kaiser. Dies zylindrische purpurne Seidenrolle enthielt Stau, der Kaiser trug sie bei zeremoniellen Anlässen stets in seiner linken Hand. Man sieht die *Akakaia* so gut wie immer auf den Kaiserporträts, auf Pergament wie auf Mosaik. Vgl. Alexander Kazhdan, *Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press 1991, S. 42.

kaiserlichen Machtfülle, die nicht zuletzt propagandistische Zwecke zu erfüllen hatten. Der Demonstration der außergewöhnlichen kaiserlichen Macht antwortete mit entsprechenden Bildern die Ikonographie, die den mystisch-religiösen Ursprung dieser Macht inszenierte und sich dabei auf die schriftlichen Äußerungen des Eusebius von Caesarea, des Biographen Konstantins, und nach ihm auf unzählige byzantinische Schriftsteller stützte: Der Kaiser war der Souverän, der von Gott inspiriert und beschützt wurde und als göttliches Ebenbild auf Erden galt. Wie der Kaiser sich Gott unterwirft und dessen Souveränität anerkennt, so anerkennen in Analogie die Untertanen den Kaiser als ihren Souverän unterwerfen sich sich im in tiefer Proskynese. Die Doktrin des Kaisers, der mit göttlicher Hilfe Sieger über seine Feinde ist, stellt die Basis der symbolischen Bildnisse der Kaiser dar. Die kriegerische Pose des Kaisers ist aus der Antike bestens bekannt und hat sich in zahlreichen Münzen und Reliefs erhalten hat. Der siegreiche Kaiser stellt seinen Fuß auf den besiegten, auf dem Boden kauern den Gegner oder überreitet ihn gar mit seinem Schlachtross.

In gleicher Weise manifestiert sich die unmittelbare Nähe des Kaisers zum Göttlichen in den erhaltenen Abbildungen, deren Sujet die Krönung oder Segnung des Herrschers ist. Diesen gelten die nachstehenden Überlegungen. Die erhaltenen Kaiserporträts, von den Mosaiken in der Hagia Sophia bis zu den Illustrationen in den Manuskripten, sind offizielle Porträts und dienen eben dieser Zurschaustellung der herausgehobenen gesellschaftlichen und religiösen Rolle des Kaisers als Vertreter Christi auf Erden. Ihr Zweck ist als politische Propaganda zu werten, die Zeitgenossen und nachkommenden Generationen galt, wofür der Anbringungsort monumentaler Darstellungen an öffentlichen Stellen spricht, wo sie nach Möglichkeit vielen oder zumindest einem auserwählten Kreis geistlicher und weltlicher Würdenträger sichtbar waren. Monumentale Kaiserbildnisse haben sich nur wenigen in Kirchen und Klöstern erhalten, ergiebiger sind Bilderhandschriften und Kunstwerke, die zur Kleinkunst gerechnet werden, beispielsweise Emaille- oder Metallarbeiten. Solche Kleinode wurden gerne als Erinnerungsstücke herausragende Ereignisse vergeben, bisweilen wurden hochstehende Persönlichkeiten mit Kaiserbildnissen ausgezeichnet, umgekehrt verehrten vornehme Persönlichkeiten aus dem Adel wie aus dem Kleriker- und Mönchsstand dem Kaiser kostbare Kunstwerke der Kleinkunst mit seinem Abbild. Diese Art Gaben waren keineswegs nur uneigennütziges Geschenk, sie können vielmehr als Ausdruck dessen aufgefasst werden, womit eine Allianz zwischen Beschenktem und Schenkendem geschmiedet werden sollte, um den Zusammenhalt und die gegenseitige Unterstützung und Verpflichtung zu stärken.

Dasselbe gilt für die Kaiserbildnisse in Manuskripten, denen fast immer eine enkomiastische Inschrift beigegeben ist. Patricia Finlay spricht von rhetorischen Maßnahmen zur Schaffung von Abhängigkeiten, von Strategien der Dankbarkeit, die auch in der Hof-Panegyrik sichtbar seien.<sup>15</sup> Schriften, darunter öffentliche Reden bei Hofe, die den Kaiser und seine Politik rühmen, dürften zu sämtlichen byzantinischen Herrschern verfasst worden sein. So weit erhalten, stellen sie eine wichtige Quelle auch für das physische Aussehen eines Kaisers oder einer Kaiserin dar und werden bis heute herangezogen, strittige Identifizierungen von Individuen zu klären. Wie zu zeigen sein wird, ein aus kunsthistorischer Sicht oftmals trügerisches Hilfsmittel.

## **2. Krönungsporträts – der Kaiser wird durch Gott eingesetzt und gesegnet/gekrönt**

Objekt zahlreicher Abbildungen in der Buchmalerei ist der mystische Ursprung der imperialen Macht aus göttlicher Hand. Der Kaiser wird von Christus in sein Amt gesetzt, das ihm unumschränkte Gewalt über das Reich und die Untertanen einräumt. Christus vollführt in diesen Szenen die Geste des Segens oder er legt seine Hände auf den kaiserlichen Kopf oder auf dessen Krone. Der ikonographische Typus der symbolischen Krönung entwickelte sich erst ab dem neunten Jahrhundert, bei der Christus, manchmal vertreten durch einen Heiligen, dem Kaiser eine symbolische Krone aufs Haupt setzte, die sogenannte himmlische Krönung. Dies sollte der realen Krönung des Kaisers entsprechen, die traditionell in der Hagia Sophia durch den Patriarchen von Konstantinopel vollzogen wurde. Grabar unterscheidet thematisch zwischen der göttlichen Benediktion des Kaisers und seiner Familie einerseits und der Krönungszeremonie an sich andererseits, wobei sich die entsprechenden Abbildungen, wie Grabar selbst einräumt, ikonographisch nicht voneinander unterscheiden.<sup>16</sup> Stets ist die Anwesenheit des segnenden Pantokrators signifikantes Element der Kaisererhebung. Die Krönungsdarstellungen verbildlichen die göttliche Intervention und drücken den göttlichen Willen aus, ohne die der Kaiser seine Regierung nicht ausüben kann. Die Krone auf dem Haupt des Kaisers ist die wichtigste Insigne, das Zeichen seiner Machtvollkommenheit.

---

<sup>15</sup> Patricia Finlay, *Making and viewing the Theodore and Barberini Psalters* (London BL. Add. 19.352 and Vat. Barb. gr. 372), S. 115,124.

<sup>16</sup> Dazu ausführlich Grabar, besonders S. 112 Fn 1: «Toutefois, le type iconographique adopté sur ces monuments ne se distingue en rien des image officielles (monnaies, miniatures, etc.)» Meist liest man in der Forschungsliteratur, es handele sich um die Darstellung einer Krönung.

## 2.1. Kaiserkrönungen im Stilwandel im 11./12. Jahrhundert

Gegen Ende des 10. Jahrhunderts zeichnet sich ein Stilwandel in den Kaiserporträts ab, der sich mit verstärkter Tendenz zur Abstraktion und Entmaterialisierung der Figuren im 11. Jahrhundert fortsetzt und bis weit in das frühe 12. Jahrhundert fortbesteht. Um solche stilistischen Phänomene geht es im Folgenden. Statt des traditionellen belebten, naturalistisch gestalteten Hintergrund dominiert ein einheitlicher Goldhintergrund das Bild, es gibt keinen Anhaltspunkt zur Verortung des Geschehens, die Figuren sind frontal zum Betrachter ausgerichtet, oft wird in registerartiger Anordnung in eine himmlische und eine irdische Sphäre unterschieden. Bedeutsam ist die unterschiedliche Figurenauffassung für die kaiserlichen Figuren und die himmlischen Erscheinungen. Der Basileios und seine Entourage sind zweidimensional und körperlos konzipiert, das himmlische Personal dagegen körperhaft, voluminös, bewegt, gelegentlich selbst in halbfiguriger Ausführung realisierend Dargestellt. Hier kommen die traditionellen Stilmittel zum Einsatz wie die Verwendung von Farbvaleurs, von Licht und Schatten, von Verkürzungen, womit die göttliche, mystische Welt von der realen menschlichen Sphäre getrennt wird. Der ‚abstrakte‘ Stil der Figurenzeichnung kann nicht nach modernem Maßstab interpretiert werden, die abstrakte, graphische Form ist neuer Ausdruck des Kaiserlobs. Es gibt viele Dokumente, visuelle und literarische, welche das Aussehen des Kaisers (und damit auch der Kaiserin) mit Engeln vergleichen, dem Kaiser gar christologische Züge verleihen. Dasselbe liest man in den zeitgenössischen Panegyriken. Michael Psellos, Wissenschaftler, hoher Hofbeamter 11. Jh. und „Regierungschef“ des Kaisers Konstantin IX. Monomachos, verfasste ein Panegyrikon auf diesen und fragt:

„Warum dann soll ich dich mit jemandem vergleichen. Wer immer dich als Vergleich heranzieht, du bist so groß und jenseits allen Vergleiches. Du stehst über der Natur und stehst den himmlischen Wesen am nächsten. Wie sollen wir also dein Porträt vervollständigen? Du bist einerseits ein Wesen mit einem Körper, andererseits stehst du über der Natur und bist besser als diese. Wir vergleichen dich deshalb mit den schönsten Körpern und mit denjenigen, die unermesslich und ohne Körper sind.“<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Eduard Kurtz, ed. *Michaelis Pselli Scripta minorum*, 2 vols. Milan 1936-41. Zitat übernommen von Henry Maguire, *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art* Gesta, 1989, Vol. 28, Nr. 2 (1989), 217-231; Fn 29.

Zunächst werden einige Illustrationen der Buchmalerei sowie eine kleine Emaillearbeit auf stilistische Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede vorgestellt, die von der Mitte des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts produziert wurden. Das Dedikationsblatt im Codex MS. Sinai. 364 wurde wahrscheinlich um 1047 zu Ehren von Kaiser Konstantin IX. Monomachos und den beiden kaiserlichen Schwestern Zoe und Theodora gefertigt. Danach folgt eine Darstellung aus dem Jahr 1060 mit drei kaiserlichen Figuren und einem Pantokrator, der von drei Engeln begleitet wird; die Identifizierung dieses Kaiserpaares und ihres Sohnes ist in der Forschung bis heute umstritten. Das gleiche gilt für die Präsentation der beiden Ehemänner Michael VII. Doukas und Nikephoros III. der Maria von Alanien. Aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts wird eine besondere prächtige Illustration des Urbinus graecus aus dem Vatikan, die Kaiser Johannes II. und seinen Nachfolger Alexios präsentiert. Einige Kunstwerke in Sizilien als Zeugen des Kunsttransfers von Byzanz auf die Nachbarreiche bilden den Abschluss des Kapitels Kaiserkrönung.

## 2.2. Der Barberini Psalter<sup>18</sup>

Eine umstrittene Überlegung stellte Andre Grabar in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts an. Seiner Einschätzung nach übermitteln viele Krönungs-Abbildungen den Ausdruck der eher allgemeinen und abstrakten Idee der Übertragung der göttlichen Macht an den neuen Kaiser, nicht die Wiedergabe eines bestimmten Ereignisses, weshalb die Künstler bewusst auf identifizierende Namensbeischriften verzichteten.<sup>19</sup> Dazu rechnet Grabar unter anderen die Miniatur im Barberini Psalter. (Abb.1) Es handle sich um eine Kompositionen mit offiziellem Charakter, der Basileios trage das übliche prunkvolle Staatskleid, er sei wie gewöhnlich mit dem Nimbus ausgezeichnet und mit den unabdingbaren kaiserlichen Insignien ausgestattet. Die stereotyp ausgestaffierten Kaiser bleiben anonym, das Bildthema sei der Akt der göttlichen Krönung, der mystische Ursprung der kaiserlichen Macht durch die Segnung Christi, die von Gott gewollte Legitimation als Herrscher im Reich, unabhängig von Person und Zeit. Die Universalität der Aussage liege in der Anonymität der dargestellten Kaiserfiguren, so Grabar. Im Übrigen sei die Illustration im Barberini Psalter eine Kopie eines verlorenen Originals, deren Kaiserfiguren ihrerseits namentlich benannt gewesen seien. Man müsse demnach eine anonyme Illustration ausschließlich als Ausdruck einer

---

<sup>18</sup> Vat. Cod. Barb. gr. 372 fol 5r, Pergament, 273 Seiten, 20,3 x 17,0 cm.

<sup>19</sup> Grabar, S. 119 ff.

allgemeinen Idee verstehen. Es gehe hierbei um die symbolische Darstellung des Übergangs der Macht von Christus auf den Kaiser.<sup>20</sup>

Zu sehen ist ein bekröntes Kaiserpaar, das einen halbwüchsigen Knaben ebenfalls im Krönungsornat einrahmt. Es ist zu vermuten, dass hier nicht die Krönung des Kaiserpaares, sondern die Erhebung des Thronfolgers zum Mitkaiser gemeint ist. Jedem von ihnen legt ein Engel die Hand auf das Haupt. Darüber thront in einer halbrunden tief dunkelblauen Mandorla Christus auf goldenem Sessel. Die Farben Blau, Gold und Rot dominieren im himmlischen und irdischen Bereich: Christus trägt das rotpurpur-blaue Philosophengewand, Tunika und Toga. Die leicht gedrehte Sitzfigur blickt frontal auf den Betrachter, im Schoß das Evangelienbuch, in der ausgestreckten Rechten einen goldenen Kronreif mit langen Pendilien, eindeutig für den Kaiser bestimmt. Das Kaiserpaar trägt dem Anlass entsprechend den Krönungsornat, der Kaiser das purpurblaue Skaramangion und den gekreuzten Loros, dazu die Insignien Krone, Labarum, die rote Akakaia und die roten Schuhe. Der jugendliche, vielleicht zwölfjährige Mitkaiser und eine verkleinerte Ausgabe des Vaters, hält mit der Rechten einen goldeingebundenen Codex und trägt ebenfalls die roten Schuhe. Eigentlich, so schreibt Chryssa Ranoutsaki, stand dem Thronfolger nur ein scharlachroter Reitstiefel, *Zanca* genannt, zu, der andere blieb bis zu seiner Alleinherrschaft schwarz.<sup>21</sup> Die purpurrote Chlamys der Kaiserin ist mit den blauen Besätzen an den Säumen und rund um das goldene, mit einem großen blauen Kreuz verzierte Thorakion ein farblich komplementäres Gegenstück zu den männlichen Figuren in Blau, Rot und Gold. Alle drei Figuren sind von goldenen Nimben umgeben, ebenso viele halbfigurige Engel stellen eine direkte Verbindungslinie zwischen der mystischen und der irdischen Sphäre her.<sup>22</sup>

Es ist anzunehmen, dass der junge Mitkaiser auf der Miniatur genau diesen Barberini Psalter in der Hand hält, der aus Anlass seiner Krönung als Geschenk für den Prinzen vorgesehen war, die Auftraggeber wahrscheinlich Kaiser und Kaiserin waren. Die Seiten des Barberini Psalters messen 20,3 x 17 cm, ein stattliches, repräsentatives Gebetbuch für den jungen Kaiser. Als Fertigungsort kommt das Studioskloster in Konstantinopel in Frage. Fast alle der insgesamt 273 Seiten sind illustriert. Es gibt nur sehr wenige Codices, in welchen der

---

<sup>20</sup> „A la lumière de ces faits, on comprend mieux les compositions analogues où l’idée symbolique générale de la transmission du pouvoir par le Christ au basileus“ Grabar, S. 119.

<sup>21</sup> Chryssa Ranoutsaki, *Purpur in Byzanz. Privileg und Würdeformel*, Wiesbaden 2022, S. 55.

<sup>22</sup> Ob der Engel die Krone aufsetzt oder „nur“ segnet, lässt m. E. Spielraum für die erwähnte Debatte, es gäbe ein semantischer Unterschied zwischen Krönung und Segnung des Kaisers bzw. seines Nachfolgers.

Kaiser, oder im Fall des Barberini Psalters, der junge Mitkaiser mit einem Buch dargestellt werden, das für seinen persönlichen Gebrauch bestimmt war.<sup>23</sup>

Diese anonym gehaltene Illustration hat viele Forscher veranlasst, die drei Kaiserfiguren zu identifizieren, Grabars These der abstrakten Idee der Übertragung der göttlichen Macht an den neuen Kaiser ignorierend. Dabei fielen Identifikation und Datierung der Miniatur höchst kontrovers aus. Spatharakis, dessen Einschätzung zu folgen einleuchtend erscheint, wählte den historischen Ansatz und hat alle stattgefundenen Kaiserkrönungen des 11. und 12. Jahrhunderts auf die Dreierkombination - Kaiserpaar und junger Mitkaiser - hin untersucht. Er folgert, dass die Illustration der Kaiserkrönung nur die Erhebung des Konstantin X. Doukas und seiner Gemahlin Eudocia Makrembolitissa betreffen könne.<sup>24</sup> Ausschließlich dieses Paar habe einen im Alter passenden Sohn gehabt, dessen Erhebung zum Mitkaiser gleichzeitig mit der Krönung der Eltern zelebriert worden sein könne.<sup>25</sup> Grabars These scheint im Licht neuerer Untersuchungen nicht mehr haltbar zu sein, datiert er doch besagtes Krönungsbild in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts und ignoriert zudem die sehr viel späteren Korrekturen und Adaptionen an diesem Blatt.<sup>26</sup>

Folgt man Spatharakis' Überlegungen, dann ist der Barberini Psalter ein repräsentatives Beispiel für die enge Verwandtschaft zwischen der Identifizierung eines Herrschers mit dem Datum der Entstehung der Darstellung. Zudem ist der Barberini Psalter eine jener Handschriften mit umfassenden ikonographischen Umarbeitungen und Revisionen aus nachfolgender Zeit. Neben den mit bloßem Auge zu erkennenden groben farblichen Eingriffen etwa bei den Gewändern oder der Mandorla verunklären die umgearbeiteten Kaiserkronen die zeitliche Einordnung des Manuskriptes. Erst Spatharakis konnte nachweisen, dass sie das Resultat einer Revision aus der palaiologischen Epoche seien.<sup>27</sup> Der byzantinische Kaiser habe

---

<sup>23</sup> Vgl. Kap.3.1.

<sup>24</sup> Die Datierungen anderer Wissenschaftler (Ebersolt, Diehl, De Jerphanion) reicht von der Mitte des 11. bis in das 12. Jahrhundert. Jerphanion G., *Le Thorakion, Caractéristique iconographique du Xie siècle*. Mélanges Ch. Diehl, Paris 1930, II., 71-79 erkannte wie Grabar in den Personen Alexios I., Johannes II. und Irene, votierte für das Entstehungsjahr des Psalters für das Jahr 1092 – das Krönungsjahr Johannes II. Ausführlich bei Spatharakis, S.27ff. Zur ideographischen oder theologischen Erklärung vgl. M. Baxandall, *Patterns of Intentions: On the historical Explanation of Pictures*. New Haven, London 1985, S.12-15. J.C. Anderson, 'The date and purpose of the Barberini Psalter' *Ca/iTrc/j* 31 (1983) 35-67 42-55, J.C. Anderson, 'Date and origin of the Barberini Psalter', J. C -Anderson, P. Canart and C Walter, *The Barberini Psalter: Codex Vaticanas Barberinianus graecus 372* (Zurich and New York, 1989), 15-29, 15-25. Irmgard Hutter, 'Theodoras bibliographos und die Buchmalerei in Studili [sic]', *Opera, Studi in onore di Mgr. Paul Canari per il LXX compleanno*, Bollettino badia Greca di Grottaferrata, n.s. 57, ed. S. Luca and L. Perda (1997), 177-208.

<sup>25</sup> Spatharakis, S. 26-24.

<sup>26</sup> „a. 1177“, Grabar, *L'Empereur*, S. 119.

<sup>27</sup> Spatharakis, S. 32ff.

bis zum Ende des 11. Jahrhunderts die eher flache Reifkrone getragen,<sup>28</sup> dasselbe Modell bevorzugte Alexios I. noch am Anfang des 12. Jahrhunderts.<sup>29</sup> Anna Komnena schildert im Zusammenhang mit den Maßnahmen des Vaters in Protokollfragen, dass er neue Titel für seine Familienangehörige erfunden und zudem festgelegt habe, welche Kronenform welchem Rang in Zukunft zustünde.

„Denn das Diadem des Basileios umschließt das Haupt wie eine geschlossene Halbkugel, auf allen Seiten mit Perlen und Edelsteinen geschmückt, teils inkrustiert, teils frei herabhängend; auf beiden Seiten nämlich hängen an den Schläfen Schnüre von Perlen und Edelsteinen herab, die die Wangen berühren; das aber ist ein Spezifikum des kaiserlichen Ornaments. Die Kronen von Sebastokrator und Kaiser hingegen sind nur hier und da mit Perlen und Edelsteinen besetzt, es fehlt ihnen die Vollwölbung über dem Schädel.“<sup>30</sup>

Spatharakis nimmt an, dass der Barberini Psalter aufgrund seiner erlesenen Illustrationen als Geschenk an einen Kaiser der Palaiologen weitergegeben worden sei, womöglich ebenfalls anlässlich der Krönung des Thronfolgers zum Mitkaiser. Man habe die Eingangssillustration dem Zeitgeschmack angepasst, wobei man Bart und vielleicht auch die Gesichtszüge der bestehenden Kaiserbilder an die neuen Herrscher angeglichen habe. Diese erscheinen jedoch sehr cursorisch und unverbindlich, wobei möglicherweise erst die nachträglichen Übermalungen die Verunklärungen verschuldeten. Um die Krone, wichtigste Insignie der kaiserlichen Herrschaft überhaupt, dem Zeitgeschmack der Palaiologen zu entsprechen, wurden die Kronen des Barberini Psalters kurzerhand angepasst. In Wirklichkeit trug erst Kaiser Johannes II. Komnenos die von Alexios I. erfundene und von Anna Komnena beschriebene neue Kuppelkrone, so wie sie folgerichtig im Codex Urb. Gr. 2, f 19v abgebildet ist.<sup>31</sup> Mit geringen Abweichungen wurde die Kuppelkrone, den erhaltenen Illustrationen nach zu schließen, bis in die Ära der Palaiologen nicht mehr abgeändert.

Die Illustration im Barberini Psalter ist ein sprechendes Beispiel für die oben angesprochene neue Figurenauffassung, die sich bis weit in das 12. Jahrhundert hinein

---

<sup>28</sup> Vgl. die Porträts des Kaisers Johannes II. und seines Sohnes Alexios (II.), Abb.6.

<sup>29</sup> Siehe unten Kap. 3.1.2, Abb. 11,12.

<sup>30</sup> Anna Komnena, Alexias, III, 4,1.

<sup>31</sup> Siehe unten Kap. 2.6.

beobachten lässt. Die Figuren sind dünn, lang, gewicht- und körperlos, flach und ohne Volumen, den Gewandfiguren der westlichen Gotik nicht unähnlich. Obwohl die Figurenzeichnung dem neu aufkommenden Stilempfinden entsprechen, schien der Künstler dennoch nicht ganz auf die Verortung der Krönungsszene im sakralen Kontext der Hagia Sophia verzichten zu wollen. Fast scheint es, er ging einen Kompromiss zwischen dem mittlerweile schon gängigen undefinierten goldenen und einem figürlich gestalteten herkömmlichen Hintergrund ein. Es ist nicht anzunehmen, dass spätere Eingriffe diesen Hintergrund berührten, es würde dem späteren Zeitstil nicht mehr entsprochen haben. Gemeint ist der schemenhafte Umriss einer goldenen Palastarchitektur. Vage erkennt man rechts des Kaisers eine Säule, vermutlich der korinthischen Ordnung, dazu ein hochaufgerichtetes Gebälk mit darin regelmäßig verteilten kleinen Öffnungen, vielleicht Schmucksteine andeutend; darüber, außerhalb des Rahmens, ergänzt eine goldene Halbkugel die blau gefärbte Halbmandorla des Pantokrators. Solche retardierenden Stilelemente waren in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich. Auch die Illustrationen im Manuskript BN Coislin 79 mit den Homilien des Johannes Chrysostomos, die nicht lange nach dem Barberini Psalter zwischen 1071 und 1081 zu datieren sind, zeigen ähnliche Tendenzen.<sup>32</sup>

Der bereits mehrfach angesprochene Rahmen, der sich mittels ungewöhnlich großer roter Lettern um das ganze Blatt der Krönungsszene zieht, ist, wie alle diese Beischriften, ein ausgesprochen wichtiger Teil der Miniatur. Die Leserichtung der Verse wird mit kleinen griechischen Buchstaben von *alpha* bis *delta* vorgegeben, beginnend oben links und weiter gegen den Uhrzeigersinn. Der Text ist eine Bitte, die in ähnlichem Wortlaut auch andere Krönungsbilder begleitet:

„... Die das dreifach erleuchtende Heilige Reich beschützen möge, damit sie die Zepter der Macht friedlich und weise über viele und ungestörte Jahre hinweg führen.“

33

Das Personalpronomen „OYC“ („die, welcher“), mit dem der Vers beginnt, bereitet der Forschung einmal mehr Kopfzerbrechen, denn man vermutete, dass dieses rückbezügliche

---

<sup>32</sup> Siehe unten Kap. 4.2.2, Abb. 24.

<sup>33</sup> Englisch Zitat bei J. C. Anderson, *The Date and Purpose of the Barberini Psalter*. *CahArch*, 31, 1983, 35-67, 36, deutsche Ü. der Vfn.

Pronomen sich auf eine vorhergehende, aber verlorene Seite beziehen müsse. Patricia Finlay<sup>34</sup> ist fest davon überzeugt, dass diese fehlende Seite Auskunft zu Namen und Zweck des Manuskripts geben würde. Ernest De Wald bemerkt, dass das rückbezügliche Pronomen „ous“ oben links den Schluss der gesamten ursprünglichen Inschrift einleite, es folglich eine weitere, verlorene Seite geben müsse.<sup>35</sup> Ihm ist immerhin das Verdienst zu verdanken, die Entschlüsselung der Rahmenverse als jene Formel identifiziert zu haben, die üblicherweise bei Akklamationen gesprochen wurde und auch im Zeremonienbuch des Konstantin Porphyrogennetos aufgeführt wird.<sup>36</sup>

### 2.3. Konstantin IX. Monomachos Zoe und Theodora

Der 369 Seiten umfassende Codex Sinaiticus 364,<sup>37</sup> eine Zusammenstellung von 45 Homilien des Johannes Chrysostomos, ist nur mit zwei Miniaturen ausgestattet, mit einem Autoren- und einem Dedikationsbild. (Abb.2) Das Bifolio zeigt links den Evangelisten Matthäus, der dem heiligen Johannes Chrysostomos sein Evangelium aushändigt, auf der gegenüberliegenden Seite werden Kaiser Konstantin IX. Monomachos, Kaiserin Zoe und Kaiserin Theodora von Christus und zwei Engeln gekrönt. Die beiden Schwestern, letzte Nachkommen der makedonischen Herrscher, saßen im Juni 1042 für etwa drei Monate gemeinsam auf dem Kaiserthron, ehe Zoe im selben Jahr ein drittes Mal heiratete.<sup>38</sup> Das Datum dieser neuen Eheschließung, mit welcher die Krönung des Konstantin IX. Monomachos einherging, stimmt wahrscheinlich mit dem Entstehungsdatum der Illustration überein. Mit der Präsentation dreier Hoheiten dürfte dieses Blatt einzigartig in der Liste der byzantinischen Kaiserporträts sein. Auf goldenem Grund entwickelte der Künstler in zwei Registern die irdische und die himmlische Sphäre.

Auf der Suche nach dem Auftraggeber ist der Kaiser auszuschließen, ebenso ein Vertreter der Kirche oder gar der Patriarch von Konstantinopel, weil Zoe sich bereits zum dritten, Konstantin zum zweiten Mal verheiratete und die Mehrfachehe gegen die orthodoxe Ehegesetzgebung verstieß. Die Urheber des Manuskriptes sind in den Reihen derer zu suchen,

---

<sup>34</sup> Patricia Finlay, S. 109.

<sup>35</sup> Ernest DeWald, *The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter*. Hesperia, 14, 1944, S. 78-86

<sup>36</sup> De Wald, S. 80ff.

<sup>37</sup> Cod. MS. Sinai. 364 f 3r, um 1042, Pergament, 369 Seiten, 33 x 25 cm.

<sup>38</sup> Ehemann Nr. 1 Romanos III. Argyros (1028-1034); Ehemann Nr. 2 Michael Paphlagon (1034-1041). Theodora trug seit 1055, als Zoe (1050) und Ehemann Nr. 3 Konstantin IX. Monomachos (1055) gestorben waren, noch einmal für ein knappes Jahr allein den Kaisertitel.

denen aus politischen Gründen an dieser neuerlichen Verbindung gelegen war. Man könnte an den Gelehrten Michael Psellos denken, enger Vertrauter Konstantins und einflussreicher Politiker am kaiserlichen Hof. Der Verfasser der *Chronographica* und dem neuen Kaiser sehr gewogen, schreibt:

„... Und da ich ihm gleich vom Beginn seiner Herrschaft an in allen Angelegenheiten gedient habe sowie in die höchste Stellung versetzt worden bin und mir die persönlichsten Dinge anvertraut worden sind, so dass ich von allem Kenntnis habe, sowohl von dem, was er öffentlich getan hat, als auch von dem, was er im Verborgenen unternahm...“<sup>39</sup>

Verdienst, Wesen und Aussehen des Konstantin IX. Monomachos nehmen in Psellos' *Chronographica* und in zahlreichen Enkomien einen großen Raum ein. An einer Stelle vergleicht Psellos das blonde Haar des Kaisers mit den Strahlen der Sonne. Monomachos wird aber in der Miniatur als dunkelhaariger Mann mittleren Alters dargestellt, bei Psellos ist er ein schöner jugendlicher Mann.<sup>40</sup> Auch die von ihm als blond bezeichneten beiden Kaiserinnen sind in der Miniatur dunkelhaarig, selbst der Pantokrator und die beiden Engelsfiguren tragen braunschwarzes Haar. Vielleicht wählte der Miniaturist aus optischen Gründen die dunkle Haarfarbe, um die Figuren vor dem goldenen Hintergrund stärker hervorzuheben. Im Gegensatz zum Miniaturisten des Sinaiticus bemühte sich der spätere Kopist des Codex Mutinensis gr. 122, um das blonde Haar von Zoe und Theodora. (Abb. 3) Vielleicht gab ihm seine Vorlage das Blondhaar vor. Und doch bleibt Gold hier als Metapher für des Kaisers Erscheinung, die Rahmenverse der Miniatur mit Matthäus und dem Hl. Johannes Chrysostomos auf der Gegenseite f 2v lauten entsprechend:

„Derjenige, der in Sprache und Stil vergoldet ist, der die Worte des Zöllners klar vor Augen hat, bittet mit ihm um Gelassenheit im Leben und um Teilhabe mit den Oberen für die Herrscher der Unteren.“

Sonnenstrahlen als Tertium Comparationis zu Konstantin I., dem *sol incivtus* im Strahlenkranz und Johannes Chrysostomos, Autor des Codexinhaltes, alles führt im Bild auf

---

<sup>39</sup> Psellos, VI, 1, S.321ff.

<sup>40</sup> Psellos, 6. Buch, Kap. 16, S. 325 f.

den Kaiser und die Kaiserinnen hin. Über den drei Herrschern ist die Figur Christi in goldenen Gewändern inmitten einer Mandorla positioniert. Aus seinen geöffneten Händen fließen goldene Strahlen auf die Köpfe der Kaiserinnen, während aus den Füßen Christi goldene Strahlen emanieren, durch eine angedeutete goldene Krone hindurch direkt auf den Kopf des Kaisers. Fliegende Engel halten im Goldstrahl über Zoe und Theodora goldene Kronen.

Der grüne Blütenrahmen fasst die Illustration ein, den äußeren Rand bilden Verse in roten Majuskeln. Diesem Gebet ist die für die Legitimierung des neuen Kaisers ausschlaggebende Herkunft der purpurborenen Schwestern eingeschrieben, die Analogie der dreieinigen irdischen Herrscher zur göttlichen Trinität suggeriert Unmittelbarkeit und Nähe zur himmlischen Sphäre:

„Als der einzige Pantokrator der Dreieinigkeit, oh Retter, mögest du die glänzende Dreieinigkeit der irdischen Majestäten beschützen, den allermächtigsten Herrscher Monomachos und das Paar des menschlichen Blutes, die Nachkommen des Purpurs“.<sup>41</sup>

Die Titulaturen der Herrscher sind hier wie Säulen zwischen den Figuren postiert. Konstantin IX. wird mit der seit jeher üblichen Titulatur als in Christus Gottes getreuer König, Kaiser der Römer gekennzeichnet - ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΕΩ ΤΩ ΩΦ ΠΙΣΤΩΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΡΩΜΑΙΩΝ Ο ΜΟΝΟΜΑΧΟΣ. Er trägt das Staatsgewand, das Skaramangion im violetten Purpurton und den goldenen Loros, Zoe zeigt sich im purpurroten Loros, dessen Ende in Form eines Schildes in das sogenannte goldene *Thorakion* übergeht, während ihre Schwester Theodora dasselbe Prunkkleid in blattapurpur - „υακινθια – hyakinthina“<sup>42</sup> übergeworfen hat. Die Titulatur der Schwestern lautet jeweils „Augusta porphyrogenneta“, die Figur der Zoe zielt der Zusatz „die Fromme“ – ΕΥΣΕΒΕΣΤΑΤΗ. Die drei Figuren sind, wie üblich, nimbiert und bekrönt und ausgestattet mit den kaiserlichen Attributen. Die beiden Schwestern tragen Labarien, der Kaiser hält ein Zepter und eine weiße Schriftrolle in Händen. Während die Kaiserinnen ohne den üblichen nobilitierenden Fußschemel im leeren Raum zu schweben scheinen, steht unter, eigentlich hinter dem Kaiser ein als rotes Oval angedeuteter Fußschemel, ohne ihm eine erhöhte Position zu verschaffen.

---

<sup>41</sup> Spatharakis, S. 100. Text eingedeutscht aus dem Englischen von der Vfn.

<sup>42</sup> Vgl. Ranoutsaki, S. 18 ff.

Die Darstellung ist symmetrisch aufgebaut, die Farben Gold, Rot und Blau und Grün dominieren. Ohne Beischriften wäre eine Identifizierung dieser starr stehenden, körperlosen, scheibenartigen Figuren nicht möglich. Die Gesichter der beiden Kaiserinnen sind kreisrund, ihre dunklen Zöpfe könnten auch als die Pendilien ihrer Kronen verstanden werden. Konstantins Gesicht scheint nach unten schmal zuzulaufen, sein „Kennzeichen“ sind das erwähnte schwarzbraune Haupthaar und ein dichter Vollbart. Merkwürdig nehmen sich auf der Miniatur die ungelungenen weißen Flecken in allen drei Gesichtern aus, vielleicht eine nachträgliche Korrektur, um Volumen in die Gesichter zu bringen? Betrachtet man die Physionomien der Miniatur oder jene der Darstellungen im Codex Mutinensis, sind Analogien bestenfalls in den Kronen zu erkennen, nichts von all jenen Details, über die Psellos in seinem Geschichtsbuch über die beiden Kaiserinnen berichtet:

„Waren die Schwestern schon in ihrem Wesen derartig verschieden, so unterschieden sie sich in ihrem Äußeren noch mehr voneinander. Die Ältere war nämlich von Natur eher füllig und von Statur nicht sehr hochgewachsen. Ihre großen Augen lagen weit auseinander unter dichten Brauen, und ihre Nase war leicht gebogen, doch nicht ganz so wie eine Hakennase. Ihr Haar war blond und ihr Körper insgesamt von leuchtenden Weiß... Theodora dagegen war eher hochgewachsen von Statur und am Körper eher mager. Sie hatte ein etwas zu kleines Gesicht, das zum übrigen Körper nicht im richtigen Verhältnis stand...“<sup>43</sup>

Es bestand keine Dringlichkeit, individuelle Körperformen oder Gesichtszüge zu vermitteln, es genügte, den Kaiser und die beiden Kaiserinnen in ihrer offiziellen Funktion als gleichwertige Herrscher zu präsentieren, die im Begriff sind, Krone und Macht von der Gottheit zu erhalten. Zur Darstellung der Figuren in der irdischen Welt genügte die abstrahierende Stilisierung. Die Farben Rot, Blau, Grün und Gold der irdischen Zone wiederholen sich in der himmlischen Sphäre der Oberzone. Diese nehmen der sitzende Pantokrator und zwei schwebende, im Halbprofil gehaltene Engelsgestalten ein. Während die skizzierte Pantokratorfigur den erfahrenen Maler verrät, im traditionellen Stil geschult, legte er bei der Darstellung der Engel keinerlei Wert auf anatomische Richtigkeit. Diese zwischen Abstraktion und Realismus changierende Malweise ist Ausdruck des herrschenden

---

<sup>43</sup> Psellos, VI, 6, S. 313.

Zeitgeschmackes. Die Engelsgestalten fungieren stilistisch wie ikonographisch als Mittler zwischen den beiden Welten. Die plastische Figur des Pantokrators thront in der Mandorla, der Thron ist lediglich durch einige schwache Striche angedeutet. Christus ist frontal, aber im Gegensatz zu den irdischen Majestäten einfarbig in verschiedenen Braun- und Goldtönen gehalten, einem Grisaille ähnlich; verschiedene Gold- und Brauntöne deuten Sitzposition und segnende Armhaltung an, ein breiter schwarzer Pinselstrich markiert die einseitig getragenen schulterlangen Haare, einige weiße Tupfer an Stirn, Hals und Füßen geben der Figur Volumen. Die in der antiken Aufmachung in Chiton und Himation gewandete Christusfigur wirkt wie eine momentane Erscheinung, deren goldene Strahlen die darunter befindlichen Kaiserfiguren erleuchten. Abstrahierte Kronen zeigen das Hauptthema dieser Illustration an – die Krönung der Herrscher durch Christus.

## **2.4. Krönungsbilder der Maria von Alanien und ihrer beider Ehemänner**

### **2.4.1. Das Krönungsbild der Maria von Alanien in der Buchmalerei**

Wenige Jahre nach dem Sinai Codex wurde mit der Handschrift Coislin gr. 79 eine zweite illuminierte Handschrift mit Homilien des Johannes Chrysostomos in Auftrag gegeben. Das Manuskript wird heute in der Bibliothèque Nationale in Paris verwahrt. (ABB. 4)<sup>44</sup> Der Codex Coislin 79 enthält vier ganzseitige Miniaturen von herausragender Qualität, die zu den berühmtesten Monumenten der byzantinischen Kunst zählen. Die Datierung wird von der Wissenschaft kontrovers zwischen 1071 und 1081 datiert. Die Eingangsbildnisse des Codex waren in einen neuen Zusammenhang gebracht, an diesen selbst entscheidende Manipulationen vorgenommen worden, eine Entdeckung, die Joannis Spatharakis 1976 herausfand.<sup>45</sup> Die Miniaturen zeigen auf vier Blättern das Porträt eines Kaisers, gemäß der begleitenden Beischriften soll er als Kaiser Nikephoros III. Botaneiates identifiziert werden: ΝΙΚΕΦΟΡΑΣ ΙΙΙ ΕΝ ΧΩ ΤΩ ΘΩ ΠΙCΤΟC ΒΑCΙΛΑΕΥC ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡ ΡΟΜΑΙΩΝΟΝ ΒΟΤΑΝΕΙΑΤΗC - ΝΙΚΕΦΟΡΑC ΠΙCΤΟC ΒΑCΙΛΕΙΟC ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡ ΡΟΜΑΙΟΝ ΒΟΤΑΝΕΙΑΤΕC („Nikephoros der fromme Kaiser und Autokrator der Römer, der Botaneiates“). Die Identität dieses Kaisers galt

---

<sup>44</sup> BN MS. gr. Coislin. Gr. 79., fol 1 (2bis)v. Pergament, ff I + 323, 40,5 x 31 cm. Dazu Henry Maguire, *Style and Ideology in Byzantine Imperial Art*. *Gesta*, 1989, Vo. 28. Nr. 2 (1989) S. 217-231. Henry Maguire, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, ed. by H. C. Evans, W. D. Wixom, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997, pp. 207-208.

<sup>45</sup> Spatharakis, S. 107ff.

lange als gesichert. Man nahm an, Codex und Illustrationen wurden während seiner Regierungszeit 1078-1081 in Auftrag gegeben und produziert.

Es handelt sich hierbei um ein höchst interessantes Kunstwerk, dessen Text außer den besagten vier Illustrationen weitgehend schmucklos ist. Die Illustrationen sind stilistisch wie ikonographisch ein gutes Anschauungsmaterial, sie zeigen die typischen Merkmale des ‚asketischen‘ Stils, der, wie Irina Oretskaia dies formuliert, „sich um Vermittlung spiritueller Stärke und innerer Spannung der Bilder bemühte.“<sup>46</sup> Der ‚asketische‘ Stil ist auch hier nicht konsistent durchgehalten, sondern wie auf den Illustration des Barberini Psalters und des Sinaiticus gebrochen: Letzte Relikte klassischer Bildelemente paaren sich mit der neuen abstrahierende Bildauffassung.

Ein eigenes Kapitel wird sich mit dem seltenen Phänomen befassen, das sich hinter dem Schicksal dieser vier Illustrationen verbirgt.<sup>47</sup> Zunächst gilt dem Krönungsbild *in toto* die Aufmerksamkeit, anschließend den Charakteristika der Kaiserin. Was die Figurenauffassung betrifft, weist dieses Krönungsbild keine wesentlichen Veränderungen gegenüber den erwähnten vorhergehenden auf. Auch hier ist das Kaiserpaar in kompletter Frontalität zweidimensional, bewegungslos, steif und völlig bewegungslos gegeben. Scharfe Umrisse akzentuieren die flachen, entindividualisierten Körper; der unergründlich glänzende Goldhintergrund signalisiert die unerreichbare Ferne der Herrscher vom Betrachter, aber auch ihre Nähe zu Gott. Kaiser und Kaiserin starren aus mandelförmigen Augen gleichgültig und teilnahmslos ins Leere, wenngleich man den leichten Seitenblick der Kaiserin als eine Reaktion auf den über ihr schwebenden Christus deuten könnte. Man möchte meinen, der Künstler habe für die Gestaltung des Kaiserpaares eine Schablone verwendet, so sehr gleichen sich die Umrisse ihrer Gestalten und ihrer Gesichter: diese mit dem runden spitz zulaufenden Kinn, mit dieselben schmalen Stirn, dieselben kontrastierenden Lichtlinien um Augen, Wangen und Kinn. Die Armhaltung des Paares ist identisch; keinerlei anatomische Anzeichen weisen auf Rundungen oder Bewegungen unter dem Krönungsornat hin. Die Figuren stehen spiegelbildlich, jeweils lugt eine rote Schuhspitze unter dem Gewand hervor - die rechte des Kaisers korrespondiert mit der linken der Kaiserin. Die Malweise des Künstlers ist formal, der Umgang mit Licht eher sparsam, auf die Gesichter des Paares beschränkt.<sup>48</sup> Irina Oretskaia ist

---

<sup>46</sup> Irina Oretskaia, *Monumental Painting of the Byzantine World c. 11000. Style and Imagery. "Fenestella" I* (2020) 79-113, S. 84.

<sup>47</sup> Kap. 4.2.1. und 4.2.2.

<sup>48</sup> Abgesehen von den dicken weißen Strichen entlang der beiden Trompetenärmel der Kaiserin, die m. E. nachträglich gezogen wurden.

zuzustimmen, welche die Abstrahierung als Erhöhung der Ausdruckskraft der Bilder versteht, wodurch ein Gefühl der Entfernung von der irdischen Welt erzeugt, die Stärke der Charaktere betont werde.<sup>49</sup>

Am oberen Rand des Blattes liest man die Bitte, auf das Kaiserpaar bezogen und gängiger Praxis solcher Dedikationsbildnisse entsprechend.

„Möge Christus dich, König von Rom, beschützen, indem er dich segnet, zusammen mit der edelsten Königin.“

Stilistisch kontrastierend zu den abstrahierend gestalteten Figuren der Majestäten hebt sich die Halbfigur Christi ab. Der Pantokrators scheint förmlich aus dem Jenseits auf das Kaiserpaar herabzusteigen, im verkleinertem Maßstab der jenseitigen wie der diesseitigen Sphäre zugehörig. In deutlicher Torsion des Oberkörpers und des Kopfes berührt er segnend die Kronen des Paares. Dabei scheint der Blick des leicht gedrehten Kopfes der Kaiserin zu gelten, deren Blick man, wie bereits erwähnt, als korrespondierend deuten könnte. Tunika und Toga Christi sind im Gegensatz zum plakativen Farbauftrag der Staatsroben des Kaiserpaares im lebhaften Purpurtönen des Hyazinthblau gehalten, Farbvalours, Licht- und Schatteneffekte modellieren die Körperformen, unterscheiden Unter- und Oberkleid; der Stoff legt sich in Falten, betont den Bausch der Toga um die Leibesmitte, markiert den Kontrapost, eine Schreit- oder besser Flugposition, die sich auf die Armhaltung überträgt. Auch sind Arme und Hände anatomisch exakt, im Gegensatz zu den unverhältnismäßig klein geratenen flachen Kinderhänden des menschlichen Paares, zum Tragen von Labarum und Kreuzzepter ungeeignet. Die Dreiviertelansicht des Pantokrators suggeriert physische Bewegung, seine Mimik spiegelt menschliche Regung und Anteilnahme, im Kontrast zum ‚abwesenden‘ Kaiserpaar ist der Pantokrator ‚anwesend‘. Das göttliche Gesicht ist in feinsten klassisch-hellenistischer Manier gestaltet, mit feinen Übergängen im Inkarnat, man erkennt die schmale, feingliedrige Nase, den kleinen, mit zarten Pinselstrichen ausgeführten Mund und einen Bart, dessen einzelne Härchen man glaubt, zählen zu können. Diese Christusfigur zeigt den an klassischer Kunst geschulten Künstler mit guten anatomischen Kenntnissen, das linke Schlüsselbein z. B. wird hell vor dem dunkleren Inkarnat des Halses und der linken Wange

---

<sup>49</sup> Irina Oretskaia, S. 84.

hervorgehoben. Fortgelebtes antike Erbe gegen den abstrahierenden Zeitstil, was auf sehr viele Kaiserporträts dieser Epoche zutrifft.

Lange schien gesichert zu sein, welches Kaiserpaar hier dargestellt ist. Laut Beischrift über dem Haupt der Maria handelt es sich bei der Kaiserin um die georgische Prinzessin Maria, ΜΑΡΙΑ ΕΝ ΧΩ ΤΩ ΘΩ ΠΙCΤΗ ΒΑCΙΛΙCΑ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙCΑ ΡΩΜΑΙΩΝ“, „die fromme Basilissa und Autokratorissa Romaion.“<sup>50</sup>

Der Kaiser ist mit der älteren Version des Prunkgewandes angetan, dem blaupurpurnen, mit Goldfäden durchwobenen *Sakkos*, darüber der goldene, mit mehrfarbigen Quadraten und Perlen besetzte gekreuzte *Loros*, purpurverbrämt an den Rändern, dessen Ende lang über den linken Arm geschlungen ist. Die übliche *Akakaia*, Herrschafts- und Demutszeichen in einem, ist hier gut sichtbar. Ein sehr breites goldenes Collier, reichlich mit weißen Perlen bestückt, schmückt seinen Hals. Auf dem Kopf trägt er den besagten gängigen hohen goldenen Kronreif alter Façon, mit einem enormen roten Mittelstein und mit kleinen Perlen besetzten Pendilien. Auch Maria trägt die Staatsrobe, sie hat den passenden blattapurpurnen - „υακινθια – hyakinthina“<sup>51</sup> *Loros* der Kaiserin übergeworfen mit dem goldenen, ebenfalls mit prunkvollen Quadraten geschmückten *Thorakion*. Über das Aussehen der jungen Georgierin liefert Anna Komnena eine freundliche Schilderung. Sie sei eine viel gerühmte Schönheit gewesen.

„...Maria, ... die aus vornehmsten Familien der Bulgaren stammte, an Schönheit aber und ebenmäßigen Wuchs der Glieder und Körperpartien ein solches Maß auf sich vereinigte, dass zu ihrer Zeit keine gesehen wurde, die schöner gewesen wäre als sie.“<sup>52</sup>

Und weiter unten im Text schreibt Anna Komnena:

„Und in der Tat, sie war groß und schlank wie eine Zypresse, die Haut ihres Körpers war weiß wie Schnee, ihr Gesicht wie eine Rose. Den Glanz ihrer Augen aber, wer unter den Menschen könnte ihn ausdrücken? Ihre Augenbrauen waren hochgeschwungen und rötlich blond, ihre Augenfarbe blaugrau. Die Hand eines Malers hat es schon oft

---

<sup>50</sup> Der Titel Autokratorissa informiert, dass Maria aus eigenem Recht Kaiserin war, eine Formel, mit dem sie den neben ihr stehenden Kaiser, einen Usurpator, ebenbürtig machte. Des Kaisers Inschrift wie oben S. 24; zu seiner „doppelten Identifikation“ vgl. Kap. 4.2.

<sup>51</sup> Ranoutsaki, S. 18 ff.

<sup>52</sup> Anna Komnena, II,6,3.

verstanden, die Farben der Blumen wiederzugeben, welche auch immer die Jahreszeiten wachsen lassen, die Schönheit der Basilis aber, der Charme, den sie ausstrahlte, ihr anziehendes und gewinnendes Wesen überstieg jedes Ausdrucksmittel und alle Kunst; nicht Apelles, nicht Phidias und überhaupt kein Bildhauer hat jemals ein solches Bild Werk geschaffen. Das Haupt der Gorgo verwandelte die Menschen, die es anschauten, zu Stein, wie man sagt; wenn sie hingegen jemand anblickte, wie sie dahinschritt, oder wenn ihr jemand unversehens begegnete, so blieb er mit offenem Mund wie angewurzelt genau in der Haltung, die er gerade einnahm, sprachlos stehen, so dass man meinen konnte, er habe auf der Stelle Lebendigkeit und Verstand verloren. Denn ein so harmonisches Verhältnis der Glieder und Teile, des Ganzen zu den Teilen und dieser wiederum zum Ganzen, hatte noch nie jemand am Körper eines Menschen gesehen; sie war eine Statue, die vom Leben beseelt und voller Liebreiz war für alle dem Schönen zugänglichen Menschen. Sie war der Gott Himeros selbst, der gleichsam Fleisch geworden war in dieser irdischen Welt.“<sup>53</sup>

Ein erster Blick lässt vermuten, der Miniaturist habe einige individuelle Charakteristika der Maria tatsächlich übernommen. Kaiserinnenporträts allerdings, sei es in der Buchmalerei oder im Medium des Mosaiks, zeigen, dass Maria von Alanien ihre „individualisierenden“ Merkmale mit anderen Kaiserinnen teilt: ein zarter, leicht geröteter Teint, blondes bis rötliches Haar, ein kleiner Mund und ausdrucksvolle mandelförmige Augen. Werden hier nationale, volkstümliche Charakteristika ins Bild gesetzt? Einige Kaiserinnen stammten bekanntlich aus dem Norden - Maria von Alanien kam aus Georgien, Piroska-Irene war Ungarin und Maria von Antiochia hatte französische Vorfahren; selbst die makedonischen Ahnen der Kaiserinnen Zoe und Theodora stammten aus Griechenland. Oder wirkte hier die uralte Distinktion der Geschlechter unterschiedlichen Inkarnats fort – dunkler Teint und dunkles Haar für den virilen Mann, sehr helles Inkarnat und rotblondes Haar für die zarte, edle Frau? Ein Schönheitsideal, dessen Topoi sich Anna Komnena in ihren Schilderungen bediente, das auch im Westen visuell und verbal benutzt wurde, um die idealschöne und tugendsame Dame als blondhaarig und blauäugig zu beschreiben.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Anna Komnena, III,2, 4.

<sup>54</sup> Ebersolt bezeichnet die Züge des Kaisers Alexios I. als orientalisch. Vgl. Kap.3.1.2. und Fn 88. Diese Äußerung veranlasste die Vfn., dass die Maler möglicherweise von den blonden und hellhäutigen Kaiserinnen beeindruckt waren und in ihren Bildern die ungewöhnlich helle Erscheinung betonten.

#### 2.4.2. Michael VII. und Maria von Alanien, Chachuli-Triptychon

Analogien zum Miniaturbild der Maria von Alanien stellt man an einer kleinen Emailleplatte fest, welche die junge Kaiserin mit ihrem ersten Ehemann Michael VII. Doukas<sup>55</sup> abbildet. (Abb. 5). Das in Cloisonné-Zellenschmelz- Arbeit gefertigte kleine Kunstwerk ist heute im sogenannten Chachuli-Triptychon integriert und befindet sich im Staatlichen Museum in Tiflis.<sup>56</sup> Die Herstellung der Platte dürfte zeitgenössisch sein, sie wurde wahrscheinlich anlässlich der Heirat der georgischen Prinzessin Maria angefertigt und zur Erinnerung an ihre Hochzeit bzw. Krönung dem Vater nach Georgien geschickt, wo es bis heute als Applikation im unteren Mittelfeld des Chachuli-Triptychon zu sehen ist. Bestimmte Besonderheiten der Königstochter aus dem Ausland betont auch die Emaillearbeit, die in Aufbau und Komposition der Miniatur gleicht - die beiden frontal gegebenen Gestalten von Kaiser und Kaiserin und über ihnen als Himmelserscheinung die Halbfigur des Pantokrators. Allerdings reduzierte der Emaille-Künstler Körperdrehung Christi der Miniatur auf den Blick, der dem jungen Kaiser gilt. Die Inschrift nennt in roten Majuskeln „ΣΤΕΦΟ ΜΙΧΑΗΛ ΚΥΜ ΜΑΡΙΑΜ ΧΕΡ“ - STEPHO MIXAHA CUM MARIAM und lässt keinen Zweifel über die Identität des Kaiserpaares – MICHAEL MIT MARIA.<sup>57</sup>

Anna Komnena schreibt, sie habe die „Basilis“ persönlich erlebt und sie bezeichnet als intime Freundin.<sup>58</sup> Wie bereits zitiert, erwähnt sie die sehr schlanke Gestalt der Kaiserin und deren rötlichblondes Haar.<sup>59</sup> Auf dem Emailleblättchen hat der Künstler versucht, diese Haarfarbe nachzuahmen. Vermutlich fehlte ihm die passende Farbe, so dass er das Rotblond mit einem dunkeln inneren und einem roten äußeren Strich kombinierte, um den gewünschten Effekt des rotblonden Haares zu erzielen. Die Jugendlichkeit des knapp zwanzigjährigen Hochzeitspaares betont der Emaillekünstler mittels runder Kindergesichter, Michael trägt den zart angedeuteten Oberlippenbart des Jünglings. Der Prunkornat der beiden entspricht der Gewandung des Paares auf der Illustration in Coislin 79. Der Loros des Kaisers

---

<sup>55</sup> Michael VII. Doukas oder Parapinakes (Μιχαήλ Ζ' Δούκας Παραπινάκης, ca. 1050-ca. 1090, war von 1067 bis 1078 oströmischer Kaiser, regierte jedoch faktisch erst ab 1071. Er war der älteste Sohn von Konstantin X. Doukas und der Eudokia Makrembolitissa und mit Maria von Alanien, der Schwester des Königs Giorgi II. von Georgien verheiratet.

<sup>56</sup> Das Triptychon selbst misst 2,02 x 147 m, seine Entstehungszeit zwischen M.11.-M. 12. Jh.

<sup>57</sup> Die Bedeutung des vor Michael gesetzten Wortes „Stepho“ konnte nicht geklärt werden, möglicherweise bedeutet es Krone oder Kranz und ist eine Ehrenbezeichnung.

<sup>58</sup> Anna Komnena, III,1, 4, S. 107.

<sup>59</sup> „...Ihre Augenbrauen waren hoch geschwungen und rötlich blond...“ Anna Komnena, III,2, 4.

ist etwas anders als dort, Maria aber trägt das gleiche enganliegende Festgewand, aufwändig gearbeitet mit den Trompetenärmeln, den extrem weiten und langen Ärmeln, die erst im 11. Jahrhundert, vermutlich von Kaiserin Eudokia Markrembolitissa, Marias Schwiegermutter, eingeführt wurden.<sup>60</sup> Das Labarum des Kaisers wie das gezackte Kreuzzepter der Kaiserin sind auf beiden Abbildungen zu sehen. Bedenkt man, dass das zu handhabende Material Emaille im Vergleich zu Pergament sehr viel schwieriger zu bearbeiten ist und dem Toreuten nur eine äußerst geringe Arbeitsfläche zur Verfügung stand, so meint man doch, die dahinterstehende Absicht des Künstlers zu erkennen, der sich bemüht zu haben scheint, die entscheidenden Charakteristika des Kaiserpaares herauszuarbeiten und dem Paar eine gewisse Wiedererkennbarkeit zu geben. Entscheidend jedoch war hier wie bei jedem Kaiserporträt, die Amtsträger im Augenblick ihrer Krönung durch Gott abzubilden und klarzustellen, dass der Betrachter die höchsten Autoritäten vor Augen habe, die gleich nach Gott, der Mutter Gottes und den Heiligen rangieren. Oberste Priorität war in jedem Fall, den Kaisern entsprechende Ehrerbietung entgegenzubringen. Als Geschenk an den Vater der Braut muss dieses Emaille dem georgischen König ein so wertvolles Schaustück und Beweis für die hochbedeutende Heirat seiner Tochter gewesen sein, dass er es in das kostbare Chachuli-Triptychon einarbeiten ließ.

## 2.5. Johannes II. und der Porphyrogennetos Alexios

Eine der prächtigsten und kostbarsten Handschriften des frühen 12. Jahrhunderts ist das Tetraevangelium im Kodex Cod. Vat. Urb. gr. 2.<sup>61</sup> (Abb. 6) Das Krönungsbild mit den Porträts von Johannes II. und seinem ältesten Sohn Alexios befindet sich im Anschluss an den reich verzierten Eusebiusbrief und den zehn Kanontafeln auf Fol. 19v. Die Datierung des Codex ist umstritten, Grabar datiert das Blatt zwischen 1092 und 1118 und benennt die zu krönenden Kaiser als Alexios I. und seinen Sohn Johannes II.<sup>62</sup> Diese Daten sind mittlerweile revidiert, die neuere Forschung einigt sich auf die 1120er Jahre.<sup>63</sup> Die qualitätvollen Illustrationen des

---

<sup>60</sup> Ranoutsaki, S. 67.

<sup>61</sup> Vat. Urb. Gr. 2, f19v, Pergament, 18,5 x 13 cm, Konstantinopel (1122-25 ?).

<sup>62</sup> Grabar, S. 119f. Jeffrey C. datiert 1128; Spatharakis dagegen mit G. Ostrogorsky, Autokrator Johannes II. und Basileus Alexios, SK, 10 (1938), 178 und plädiert für das Jahr 1122, in welchem die Erhebung des Alexios zum Mitkaiser stattfand und der Codex als Memorandum an das Ereignis angefertigt wurde. Spatharakis, S. 82.

<sup>63</sup> Cosimo Stornajolo, *Codices Urbinae Graeci Bibliothecae Vaticanae*, Roma 1895, 3-8. Kalliroe Linardou, *Imperial impersonations: Disguised portraits of a Komnenian prince and his father* (S. 155-182). Bucossi A. und Rodriguez A. (Ed.), *John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son* (Centre for Hellenic Studies, King's College London Publications, 17, Band 17). Linardou datiert das Manuskript in die Jahre um 1125. Linardou, S. 170.

Urb.gr.2 werden mit als die schönsten der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts bewundert. Sein Schöpfer war Jakovo, dem die Forschung nach seinem Kloster Kokkinobaphos den Notnamen Kokkinobaphosmeister zugewiesen hat.<sup>64</sup> Mitsamt seiner Werkstatt malte dieser weithin führende Meister in Konstantinopel Mitte des 12. Jh. zahlreiche kostbare Miniaturen. Er zeichnete sich besonders in seinen späteren Jahren durch eine gesteigerte Ausdruckskraft und Monumentalität der Figuren aus. Die Miniaturen in Cod. Vat. Urb. Gr. 2 fallen wohl in seine frühe Schaffenszeit, stehen jedoch in ihren qualitätvollen Ausführungen den späteren Schöpfungen keineswegs nach. Einhellig werden diese exquisiten Illustrationen als mit die schönsten der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts bewundert und es ist zu anzunehmen, dass dem Künstler die oben behandelten Krönungsillustrationen bekannt waren, die sich wohl noch immer im Besitz des Kaisers Johannes II. befanden, als der Kokkinobaphosmeister seinerseits den Auftrag erhielt, den alten und den jungen Kaiser in einem Krönungsporträt zu verewigen.

Das Krönungsbild<sup>65</sup> eröffnet das Matthäusevangelium als Einzeldarstellung auf der Versus-Seite f 19 diesen kleinen Codex. Der Miniaturist übernimmt die bereits bekannte Staffelung in zwei Bereiche, allerdings rückt er die göttliche Sphäre auf Tuchnähe an die kaiserlichen Personen heran und impliziert so eine symbolische Aufwertung der beiden Kaiser. In gewohnter feierlicher Frontalhaltung blicken diese steif und teilnahmslos in eine unbekannte Ferne, während sie den göttlichen Segen empfangen. Auch der Pantokrator ist frontal gegeben, sitzend, von seinem Thron sind nur das goldumrahmte purpurrote Sitzkissen zu sehen. Die Bekleidung Christi ist die übliche dunkelpurpurne Tunika unter einer lichtblauen Toga inklusive der Sandalen. Eine exquisite Feinmalerei des Miniaturisten, die in der Anwendung von Farbvaleurs, Licht- und Schattenspielen, perspektivischer Verkürzung und Überschneidungen den Miniaturisten des Coislin gr. 79 (Abb. 4) bei weitem übertrifft. Lebendig, leibhaftig zeigt sich die voluminöse Figur des Pantokrators über den körperlosen Kaisergestalten. Seine nackten Zehen des rechten Fußes berühren die linke Seite des Johannes, ein wohl einzigartiger Einfall in der Buchmalerei der Zeit. Wollte der Miniaturist

---

<sup>64</sup> Spatharakis erwähnt diesen berühmten Künstler seltsamerweise nicht in Bezug auf den vorliegenden Codex Urb.gr.2.

<sup>65</sup> Spatharakis ist der Ansicht, dass die Illustration in Urb.2 f 19 v eben keine Krönung des Kronprinzen darstellt, denn es müsste sonst, wie auf dem Blatt des Barberini Psalters, auch die Kaiserin Pirooska-Irene anwesend sein. Dies mache aus der Darstellung in Urb. 2 eine typische Segnungsszene, die in jedem Fall nach dem Mosaik in der Hagia Sophia zu datieren sei, welches mit aller Wahrscheinlichkeit um 1122 entstanden sein müsse. Spatharakis, S. 82f. Zum Mosaik in der Hagia Sophia vgl. Kap. 3.2.

neben der gängigen Handauflegung die enge Korrelation zwischen dem himmlischen und irdischen Herrscher besonders hervorheben?

Auch die geläufigen, den Pantokrator begleitenden Engel fehlen hier nicht. Aber sie sind keine halbfigurigen Engel, die sich mit hohen gespreizten Flügeln auf die Kaiserfiguren herabsenken wie im Barberini Psalter und dem Sinaiticus, sondern es sind zwei Personifikationen, die in der Beischrift als *Elemousyne* (Barmherzigkeit) und *Dichaiosyne* (Gerechtigkeit) kenntlich gemacht sind. Antikische Personifikationen statt himmlischer Wesen nehmen sich im Zusammenhang mit der heiligen Handlung ungewöhnlich aus, sei es die Darstellung einer Krönung oder die einer Segnung durch Christus. Es ist hier eine charakteristische Eigenart des Kokkinobaphosmeisters zu sehen, der in seinem großen Gesamtwerk gerne zeittypische Abstrahierungstendenzen aufbrach, indem er seine Miniaturen nicht nur mit naturalistischen Figuren und Landschaften belebte, sondern seine Vorliebe für narrative Szenen offenbarte. Dabei griff er oft auf klassische Topoi zurück, hier in Gestalt der antiken Personifikationen. *Elemousyne* und *Dichaiosyne* schmiegen sich im entscheidenden Moment des Handauflegens eng an Christus an. Die im antikisierenden Krönungsornat ausgestaffierten Allegorien scheinen Christus klarzumachen, dass sie die Eigenschaften der unter ihnen befindlichen Kaiser verkörpern, Wesenzüge, die man seit jeher von einem guten Kaiser erwartete.<sup>66</sup> Solche Details und ihre meisterhafte künstlerische Umsetzung tragen zur viel bewunderten und beschriebenen Kunst des Kokkinobaphosmeister bei. Fast möchte man von dieser Darstellung als von einer Narration sprechen, in die der Miniaturist die sonst rein statisch konnotierte Szene einer Kaiserkrönung (bzw. Segnung durch Christus) mit einer Erzählung anreicherte, im 11. und 12. Jahrhundert eher die Ausnahme.

Dass Kaiser Johannes II. als erster der Komnenenkaiser das *kamilavkion*, die neue Kronenform für sich fertigen ließ, wurde oben bereits beschrieben. Ansonsten entspricht die Bekleidung des alten wie des jungen Kaisers dem gewohnten Krönungsornat. Besondere Sorgfalt verwendete der Maler auf das für Vater und Sohn identische Staatskleid, ein Hinweis, dass dem Sohn als *basileios* zumindest diese äußere Würde gleich dem Vater zustehe. Aber der Künstler achtete auf protokollarische und rechtliche Unterschiede. Die Podeste sind üppig verzierte, gepolsterte *Suppedanea*, deren Fronten golden und mit edlen Steinen besetzt sind.

---

<sup>66</sup> Bedeutet die Geste des Pantokrators eine bloße Berührung oder setzt er den Kaiser das *kamilavkion* auf das Haupt? Grabar interpretiert diese Darstellung als veritablen Krönungsakt, als die mysteriöse Übertragung der göttlichen Macht auf seinen Stellvertreter auf Erden, zugleich, so Grabar, gehen die moralischen Qualitäten der Großzügigkeit respektive des Großmutes sowie Gerechtigkeit auf den Kaiser über. Grabar, *L'empereur* S. 120.

Tierkörper, vielleicht Löwen tragen das Podest des Vaters, nicht des jungen Mitkaisers. Ein weiteres Zeichen der Nachrangigkeit sind die Zepter, deren unterschiedliche Ausmaße ein nicht zu übersehender Hinweis sind, dass Macht- und Kompetenz keineswegs gleich verteilt waren. Der zum Mitkaiser avancierte Kronprinz besaß in Regierungsgeschäften wohl eine Mitsprache- aber noch keine echte Entscheidungsbefugnis. Dies manifestiert sich auch darin, dass Johannes II. an der vornehmeren rechten Seite des Pantokrators steht und seine Titulatur *basileios* und *autokrator*<sup>67</sup> lautet, während Alexios lediglich der Titel des *basileios* beigegeben ist. Beide Titulaturen sind mit Purpurtinte als Kolumnen in roten griechischen Minuskeln an die Außenseiten der Kaiserfiguren geschrieben und lauten:

„Joannes, in Christus dem Gott treuer König, Purpurborener, Kaiser und Autokrat der Römer, und Alexios, in Christus dem Gott treuer König, Purpurborener, der Komnene.“<sup>68</sup>

Die Gesichter der beiden Kaiser, so schreibt Jeffrey C. Anderson, seien einzigartig in der Miniaturmalerei, weil sie dem realen Aussehen der Kaiser eng nachempfunden seien.<sup>69</sup> Derselben Meinung ist Spatharakis, wobei er die lebensnahe Schilderung in erster Linie auf Johannes II. bezieht.<sup>70</sup> Auch Anna Komnena beschreibt das Aussehen des Bruders, besonders seine seit Kindheit auffallend dunkle Haut, während sie die Nase des Bruder als unauffällig abtut; ganz in vom Miniaturisten gegebenen Form. Ihre wenig freundlichen Worte über den Rivalen um die Kaiserkrone nach dem Tod des Vaters sind, außer besagtem dunklen Inkarnat, auf der Miniatur nicht zu erkennen:

„Das Kind aber war von dunkler Hautfarbe, seine Stirn war breit, die Wangen etwas mager, die Nase weder eingedrückt noch gebogen zur Adlernase hin, sondern

---

<sup>67</sup> Anna Komnena schreibt über die neuen Titel im Kaiserhaus und wie Alexios I. gezwungen war, wegen der Vielzahl von notwendigen Titelvergaben zusätzliche Titel zu erfinden. So entstand aus *basileios* und *autokrator* der neue Titel Sebastokrator. *Alexias* III 4,1.

<sup>68</sup> Titulatur nach Spatharakis, S. 83; deutsche Übersetzung dieser wie etlicher anderer Beischriften von der Vfn. mit freundlicher Hilfe von Prof. Dr. Egon Johannes Greipl.

<sup>69</sup> „...a departure from convention which suggests that the artist attempted to capture the actual appearance of John and Alexios.“ Jeffrey C. Anderson, *The Gospels of John II. Komnenos*. Helen C. Evans, William D. Wixom (Ed.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*. The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, S. 209.

<sup>70</sup> «...that the portrait of John in our miniature is true to life, can be shown by comparing it with that of the same emperor in the South Gallery of St. Sophia.” Spatharakis, S. 79-83.

irgendwo in der Mitte zwischen beiden; die Augen waren ziemlich dunkel und zeigten an, dass auch das hinter ihnen liegende Wesen heftig war, soweit man das aus dem Körper eines kleinen Kindes schließen kann.“<sup>71</sup>

Vergleicht man die zeitgenössische, leicht boshafte schwesterliche Aussage mit Johannes' Zügen im Manuskript, fällt es schwer, die von Anderson und Spatharakis festgestellten lebensechten Züge nachzuvollziehen. Unabhängig vom sehr dunklen Inkarnat, das die Söhne des Johannes, Alexios und auch der spätere Kaiser Manuel I., geerbt zu haben scheinen, stimmt der Gesichtsschnitt des alten und jungen Kaiser mit jenem auf dem Mosaik in der Hagia Sophia bzw. in Vat. Cod. Gr. 1176 überein.<sup>72</sup> Wahrscheinlich konnten Mosaizist und Miniaturist ihre Porträts vom lebenden Modell abnehmen, dennoch aber gilt festzustellen, dass sich die Lebensähnlichkeit wie immer auf cursorische Ähnlichkeiten beschränkt. Und wie stets gilt auch bei diesen Kaiserbildnissen, den offiziellen Herrscher in seinem Amt abzubilden.<sup>73</sup> Bestrebungen, den Kaiser oder die Kaiserin mit individuellen Zügen auszustatten, sind gelegentlich zu finden, die abstrahierende Darstellung des Souveräns als Amtsperson aber überwiegt bei weitem. Es ist generell die symbolische Bedeutung der Transmission der Macht von Christus auf den Kaiser, welche den Krönungsbildern eingeschrieben wurde, Portraitszüge und explizite Namensbeischriften waren nicht ausschlaggebend.

## 2.6. Ein verstecktes Bildnis der Kaiserin Irene?

Auf das Krönungsbild folgt ein Bifolium, eine doppelseitig illustrierte Seite, links ist die Geburt Christi zu sehen, auf der folgenden Recto-Seite der Evangelist bei der Abfassung seines Werkes. (Abb. 8)<sup>74</sup> Darunter beginnt der Text des Matthäusevangeliums. Hierbei formt den Rücken der Initiale B eine weibliche gekrönte Personifikation mit der Beischrift *η ελεμμοσυνη* – *e elemousyne*. Sie trägt eine goldene Krone und ein goldenes, gegürtetes Kleid mit einem blauen Mantel darüber. Das kleine Bildnis zeigt eine realisierende, keine steife, zeremonielle Kaiserin, eine feine Miniatur, deren Gesichtszüge nur zu erahnen sind, die aber dezidiert

---

<sup>71</sup> Anna Komnena, *Alexias*, VI, 8, 5.

<sup>72</sup> Vgl Kap. 3.2.

<sup>73</sup> Vgl. Kap. 3.2. zum Mosaik mit Kaiser Johannes II. und seiner Frau Piroška-Irene. Stellt man einen Vergleich mit der späteren Kopie des Mutinensis an, dessen Vorlage immerhin auch aus dem 12. Jahrhundert stammte und gerne als Beweis von Porträtthaftigkeit herangezogen wurde und nach wie vor wird, dann dürfte das Argument der Lebensnähe schwanken. (Abb. 7.)

<sup>74</sup> Diese Miniaturen geben ein Beispiel für die meisterliche Kunst des Kokkinobaphosmeisters, der an der tradierten Kunstrichtung offensichtlich mehr Gefallen fand als an abstrahierten, körperlosen Figuren.

blondes Haar hat. Die Krönungsszene stellt nur Vater und Sohn, nicht aber die Kaiserin da. Könnte der Miniaturist hier der Gattin des regierenden und Mutter des jungen Kaisers ein Andenken gesetzt haben? Ein Capriccio, welches nur diese Incipitseite zierte, den restlichen drei Evangelien hat der Künstler nur florale Initialen vorgeschaltet. Wurde dieses kleine Bildnis der Kaiserin auf Betreiben des Kaisers gemalt oder war es ein persönlicher Einfall des Meisters? Normalerweise war bei der Inthronisation des Mitkaisers die Mutter anwesend, man denke an den Barberini Psalter. Diese figurative Initiale war vielleicht der Ersatz. In der Miniaturmalerei nicht ungewöhnlich, eine solche ist auch von Michael VII. Doukas mit Maria von Alanien aus dem Leningrader Cod. gr. 214 bekannt. (Abb. 9) Kaiserin Irene, die Tochter des ungarischen Königs Ladislaus, war seit 1104 mit Johannes II. verheiratet und wurde bald nach ihrem Tod als Heilige verehrt. Womöglich bezog sich der Miniaturist auf ihre Großzügigkeit und benannte ihr Bildnis deshalb *elemousyne*. Damit implizierte er zugleich den wohltuenden Einfluss, den diese Kaiserin auf ihren Mann ausgeübt haben soll. Der Hofdichter Theodor Prodromus<sup>75</sup> verfasste ein Poem anlässlich der Krönung des Alexios, in dem er einige schmeichelhafte Verse für die Kaiserin Piroska-Irene einfügte und schrieb, dass sie während der Zeremonie neben den beiden Kaisern stand.<sup>76</sup>

## 2.7. Darstellungen von Kaiserkrönungen außerhalb von Konstantinopel

Krönungsbilder respektive Abbildungen von Segnungsszenen sind seit der mazedonischen Zeit nicht mehr aus dem Repertoire der kaiserlichen Kunst wegzudenken. Für die an Byzanz angrenzenden Reiche besaß dieses Genre Vorbildfunktion, der Kulturtransfer zwischen den Reichen riss trotz kriegerischer Auseinandersetzungen nie ab. Künstler aus dem byzantinischen Kulturraum fungierten als Lehrer und Ratgeber oder standen bei ausländischen Potentaten in Lohn und Brot. Beispielspielhaft sind die eindrucksvollen Palast- und Kirchenbauten wie die berühmte Cappella Palatina und die Kathedrale von Monreale, welche die normannischen Könige nach dem Vorbild der byzantinischen Kunst ausstatten ließen. In der Kirche Santa Maria dell' Ammiraglio, genannt La Martorana, befindet sich ein hochwertiges Mosaik mit der Krönungsszene des normannischen Königs Roger II., dessen ikonographische und stilistische Aufmachung als unverkennbarer Reflex auf die

---

<sup>75</sup> Theodor Prodromus, um 1100- um 1156.

<sup>76</sup> Das Poem des Theodor Prodromus in PG 133, 1340 C = *Patrologiae cursus completus, Series Graeca*, ed. J.P. Migne, 221 vols. (Paris, 1844-8) = Spatharakis, S. 82f.

byzantinischen Krönungsbilder zu gelten hat. (Abb. 10) Als pars pro toto wird es an dieser Stelle zur Sprache kommen.

Im Jahr 1130 war König Roger II. gekrönt worden, um 1143 wurde dieses Ereignis auf einem Mosaik festgehalten; es befindet sich im Narthex der La Martorana. (Abb.10) Die Darstellung wiederholt byzantinisches Vokabular, einige Details weichen vom byzantinischen Prototyp ab und verraten westlich-normannische Darstellungsweise. Hier fällt insbesondere die devote Haltung des Königs auf, der mit gesenktem Kopf, den Blick aus geöffneten Augen in die Christi entgegengesetzte Richtung richtet, während er seine Hände in betender Haltung erhoben hat; die Orantenhaltung des Kaisers auf byzantinischen Krönungsbildern ist höchst unüblich. Anders das Staatskleid des Königs auf dem Mosaik. Nachweislich trug König Roger II. und nach ihm seine Erben und Nachfolger, die römisch-deutschen Kaiser, bis zum Ende des Alten Reiches einen Krönungsmantel. Dies war ein halbrunder, bis zum Boden reichender offener Umhang, eine arabisch-normannische Arbeit aus einer zeitgenössischen sizilianischen Werkstatt.<sup>77</sup> Das Mosaik aber zeigt den normannischen König in der Krönungsrobe des byzantinischen Kaisers. Der reich verzierte Loros entspricht der älteren gekreuzten Version, desgleichen der aus byzantinischen Krönungsbildern wohlbekannte blaupurpurne Stoff der Tunika. Auch an die übliche Farbtrias Gold, Rot und Blau hält sich der Mosaizist. Die königliche Goldkrone ist nicht byzantinisch, aber lange Pendilien mit roten und weißen Perlen wiederholen östliches Gepränge. Im Gegensatz zu allen byzantinischen Kaisern aber fehlt dem königlichen Haupt der Nimbus. Widersprach ein solcher dem normannischen Verständnis der königlichen Devotionshaltung?

Roger II. steht, wie Grabar es ausdrückte, „très chretien“<sup>78</sup> vor golden schimmernden *Tesserae* in gebührendem Größenunterschied vor einer mächtigen ganzfigurigen Christusgestalt, die ihm nach byzantinischer Art die rechte Hand auf die Krone legt. Es ist ein energischer Griff, mit der Christus in die Krone greift, wobei Hand und Unterarm bis fast zum Ellenbogen entblößt sind. Kannte der in der Martorana arbeitende Mosaizist das Krönungsblatt des Kaisers Johannes II. im Urbinus Codex? Dort wird der nachdrückliche Griff

---

<sup>77</sup> Heute in der Weltlichen Schatzkammer der Hofburg in Wien aufbewahrt. Vgl. Wilfried Seipel, (Hrsg.), *Nobiles Officinae. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert.* Skira, Milano 2004. Karl-Heinz Rueß, *Die Reichskleinodien. Herrschaftszeichen des Heiligen Römischen Reiches (= Schriften zur staufischen Geschichte und Kunst. Bd. 16, Gesellschaft für Staufische Geschichte, Göppingen 1997.*

<sup>78</sup> Grabar, *L'Empereur* S. 120.

des Pantokrators in die Kronen sehr ähnlich inszeniert.<sup>79</sup> Bekanntlich lagen in Konstantinopel die kaiserlichen Werkstätten sämtlicher Gattungen nahe beieinander, die Künstler waren sich keineswegs fremd, sondern pflegten regen Umgang miteinander. Es wäre denkbar, dass der in der Martorana arbeitende Mosaizist aus Konstantinopel stammte und den berühmten Kokkinobaphosmeister in diesem Detail nachahmte.

Stilistisch bleibt der Mosaizist in der zweidimensionalen Auffassung der königlichen Figur, die er, nur wenig abgewandelt, auch auf die Gestalt des Pantokrators anwendet. Die registerartige Anordnung der byzantinischen Illustrationen kann im Medium Mosaik nicht wiederholt werden, ein Anklang bietet die Standfigur des Pantokrators, der etwas nach oben versetzt über der Figur des Königs zu schweben scheint. Beide Figuren tragen die roten Schuhe des Herrschers, wobei des Königs Schuhe die Bildgrenze deutlich überschreiten. Auch dies ist nur ein seltenes byzantinisches Stilmittel dieser Zeit.<sup>80</sup> Die Titulierung lehnt sich wenigstens in Form griechischer Majuskeln an byzantinische Konventionen an, wenngleich außer Namen und Rang des Dargestellten keine ausführlichen Titulaturen oder Segensformeln zu lesen sind - „ROGERIOS REX“. Beeindruckend ist die Wiedergabe der fein herausgearbeiteten königlichen Gesichtszüge ohne jegliche Spur der gewohnten abstrahierenden Formelhaftigkeit. Hier wiederholt der Mosaizist ein anderes Stilmittel der byzantinischen Kunst: Der Herrscher trägt christologische Züge, denn nicht das individuelle Porträt des Herrschers steht im Fokus der Aussage, sondern die Auffassung, dass der Kaiser bzw. hier der König als das Ebenbild Gottes auf Erden galt. Aus diesem Grund die große Ähnlichkeit des normannischen König mit Christus: Es ist dieselbe niedrige Stirn, dieselbe lange, schmale Nase, dieselben vollen, in ernster Miene nach unten gezogenen Lippen, ganz zu schweigen von derselben, in verschiedenen Brauntönen gehaltenen Haartracht.

### **3. Der Kaiser und die Weihegabe**

Alle bisher behandelten Abbildungen zeigen den Kaiser in seinem Verhältnis zu Gott und verbildlichen den mystischen Ursprung dieser Macht. Die byzantinischen Ikonographen fanden unterschiedlichste Darstellungsweisen, den Kaiser von Angesicht zu Angesicht zur Gottheit darzustellen, um die wohlbekannteste Doktrin des Eusebius von Caesarea zu bestätigen. Der Biograph Konstantins des Großen hatte sie proklamiert, seitdem wurde sie von unzähligen

---

<sup>79</sup> Vgl. Cod. Vat. Urb. Gr. 2, f. 19v auf Abb. 10.

<sup>80</sup> Vgl. Kap. 3.1. Abb. 11.

nachfolgenden byzantinischen Schriftstellern wiederholt und hatte nichts an ihrer Gültigkeit verloren: Der Kaiser ist der Souverän, von Gott inspiriert und beschützt, er ist das Ebenbild Gottes auf Erden. In diesem Glauben sieht der Kaiser die Quelle seiner Macht in Gott und unterwirft sich dem göttlichen Willen, der eben diese Machtfülle verleiht. Die Allianz dieser beiden Mächte ist umfassend, sie wird aber nur unter der Bedingung realisiert, dass der einzigartige Souverän, der Kaiser auf Erden, sich unter die universelle Macht des einzigartigen Gottes stellt, seinen himmlischen Souverän. Für die symbolischen Kompositionen, die den Kaiser in Gegenwart Gottes darstellen, ist dieses Gedankenkonstrukt die Basis.

So, wie die oben besprochenen Abbildungen den Kaiser darstellen, wie er von Gott in sein Amt eingesetzt, gekrönt und gesegnet wird, so gibt es Darstellungen des Kaisers als Opfernder. Die Gabe des Kaisers an Christus wurde als ein Akt der Treue und der Unterwerfung verstanden, analog den Gaben, welche die unterlegenen Feinde oder die Untertanen des Kaisers dem Souverän darzubringen pflegten. Die Opfergabe des Kaisers richtet sich an Christus, an die Jungfrau oder an einen Heiligen.

### **3.1. Kaiser Alexios I. (1180- 1118)**

In der Buchmalerei sind im 11. und 12. Jahrhundert nicht viele Illustrationen mit opfernden Kaisern zu finden. Ein sehr bekanntes ist eine solche Darstellung mit dem „Porträt“ des Kaisers Alexios I. Dieser war seit 1081 der neue Machthaber im byzantinischen Reich, er erwies sich als strenger Hüter der Orthodoxie und sein Kampf gegen verschiedenartigste Häresien im Inneren des Reiches war hart und unnachgiebig. Besonders entschieden ging Alexios gegen die Bogomilen vor, die vom Osten kamen und selbst in Konstantinopel Anhänger fanden. Der Prozess gegen diese und die Verurteilung von deren Anführer Basilios im Jahr 1111 wurden von den Zeitgenossen kontrovers aufgenommen. Um den kritischen Stimmen entgegenzutreten, veranlasste Alexios I. den Mönch Euthymios Zigabeno, eine Schrift zu verfassen, die sein Vorgehen gegen die Häretiker rechtfertigen sollte. Das Ergebnis ist die Schrift mit dem Titel *Panoplia Dogmatica* („Die Rüstkammer gegen Häresien“). Der Band stellt eine Zusammenstellung der Schriften der wichtigsten Kirchenväter bezüglich der Rechtgläubigkeit dar.

### 3.1.1. Kaiser Alexios I. (1180- 1118) und die Kirchenväter

Drei Miniaturen im Cod. Vat. 666 illustrieren Alexios I. als Opfernden vor Gott. Seine Gabe an den Pantokrator war eine besondere, nämlich eine gelehrte, dogmatisch fundierte Schrift gegen Häresien.<sup>81</sup> Das Entstehungsdatum ist nicht bekannt, vermutet wird, dass der Codex erst postum im Jahr 1125 publiziert wurde. Den Anfang des ansonsten keine weiteren Illustrationen aufweisenden Manuskriptes machen zwei höchst qualitätsvolle Kaiserporträts, die, wenngleich ohne Namensbeischriften, in der Forschung unwidersprochen als Abbildungen Alexios' I. gelten. (Abb. 11) Ein Bifolium zeigt auf der linken Seite neun Standfiguren, diesen gegenüber die Einzelfigur des Kaisers in Orantenhaltung. Es sind die Figuren von Kirchenvätern, die sich von links mit Schriftrollen in Händen der ihnen auf der rechten Seite gegenüber postierten Kaisergestalt nähern. Dieser steht auf einem Suppedaneum, der Halbfigur einer Christusgestalt im linken Eck die verhüllten erhobenen Hände entgegenreckend. Über die Identität der Kirchenväter wird der Betrachter durch Beischriften informiert, während der Kaiser unbenannt ist. Die mit feinem roten Pinselstrich umrandeten Nimben und ihre in roter Tinte geschriebenen Namen heben sich vor dem Goldhintergrund ab, wobei der Maler mit der iterativen Anlage der Nimben wie der Namenszüge ein ikonographisch damals ohnehin noch weit verbreitetes Stilmittel einsetzte. Als Auftraggeber des Schriftwerkes erübrigte sich wohl eine Namensbeischrift für den Kaiser. Beide Illustrationen sind als Autorenbilder zu verstehen, denn Zigabenos' Werk basierte auf den Schriften der Kirchenväter und Alexios firmierte als Initiator des Manuskriptes.

Kirchenväter und Kaiser sind im selben Maßstab wiedergegeben, vermutlich zum Zeichen, dass sie in Glaubensfragen konform gehen und ihr Verdikt gegen jedwede Abweichung vom rechten Glauben gerechtfertigt ist. Die Gestalten der Kirchenväter ziehen auf ebener Erde einträchtig in Richtung Kaiser, ihm ihre Schriftrollen entgegenhaltend, wodurch dem Betrachter klar gemacht wird, dass der Inhalt des von Zigabenos erarbeiteten Manuskriptes auf unanfechtbaren Wahrheiten basiert. Einige Kirchenväter richten den Blick auf den Vordermann, andere, wie Gregor von Nazianz und Gregor von Nyssa schauen aus dem Bild heraus, als prüften sie die Wirkung ihrer Worte auf die kaiserlichen Gegner. Dionysios von Areopagita an vorderster Stelle wendet sich direkt dem Kaiser zu, indem er seine Buchrolle über die Bildgrenze hinüberzureichen scheint, wodurch der Eindruck entsteht, Dionysios Schriften aus der Vergangenheit dienten dem gegenwärtigen Kaiser als eine besonders

---

<sup>81</sup> Vat.gr. 666 Konstantinopel, Pergament, ff. 259, 33,5 x 24,3 cm f. 1 v-1r-2v.

wirksame Waffe. Dennoch lässt die isokephale Anordnung der Väterköpfe keinen Zweifel aufkommen, dass die theologischen Aussagen aller Schriften dem außerbildlichen Betrachter wie dem immanenten Kaiser als gleich schlagkräftig gelten zur Unterdrückung von Häretikern.

Die bildliche Alleinstellung der kaiserlichen Figur impliziert, dass der Kaiser als die hier wesentliche Instanz in Glaubensfragen aufzufassen ist. Alexios I., ganzfigurig, wirkt monumentaler als die Väter der gegenüberliegenden Seite, nicht nur durch das ihn nobilitierende Suppedaneum, auch durch den Nimbus, dessen schlichter Purpurkreis Kopf, Hals und Schultern des Kaisers umfasst und auf diese Weise um ein vieles größer ist als jene der Väter. Alexios, mit dem „charakteristischen orientalischen Aussehen,“ wie Ebersolt schreibt,<sup>82</sup> trägt Chiton und Chlamys, die Goldkrone ist das althergebrachte Diadem, in dessen Mitte ein großer roter Edelstein prangt. Chlamys und Chiton sind nach Ranoutsaki „in mittelbyzantinischer Zeit fest dem militärischen Friedensgewand zugeordnet und hier „...vermutlich eine der letzten Darstellungen eines Kaisers in Purpurchlamys, die ihn als zuständige Autorität auszeichnet.“<sup>83</sup> Somit warnt allein schon die Bekleidung das intendierte bildexterne Publikum, das Vorgehen des Kaisers in Sachen Religionspolitik nicht infrage zu stellen. Der enkomiastische Vierzeiler über den Köpfen der Kirchenväter ist als Widmung dieser an Alexios zu verstehen:

„Mögest du Erfolg haben aufgrund deines weisen Rates,  
Groß möge deine Gnade von Gott sein, oh Träger der Krone;  
Als Dank dafür, dass du unsere Worte hier gesammelt hast,  
wirst du dort (oben) gerettet werden, mit deiner Familie.“<sup>84</sup>

Den imaginierten Dialog zwischen der jenseitigen Welt der Kirchenväter und der bildimmanenten Realität des Kaisers verstärkt der goldene Hintergrund beider Folien, desgleichen die Inszenierung der Figuren, die bildintern und gleichzeitig bildextern gerichtet sind, eine unmissverständliche Betrachteransprache, ein wechselseitiger Dialog über viele Jahrhunderte hinweg und bleibend gültig in der bildinternen Gegenwart. Die letztendliche Autorisierung seiner Religionspolitik erhält der Kaiser von allerhöchster Instanz. Wie vielfach von Krönungsabbildungen bekannt, erscheint die himmlische Erscheinung des segnenden

---

<sup>82</sup> Jean Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, S. 95.

<sup>83</sup> Ranoutsaki S. 51.

<sup>84</sup> Die englische Version bei Spatharakis, S. 123, von der Vf. ins Deutsche übertragen.

Pantokrators von oben, hier ohne Mandorla, aus der oberen linken Ecke. Den Zweck des Manuskriptes betonend, sucht der Pantokrator wie der Kaiser mit einer eindeutigen Kopfwendung den Kontakt mit dem außerbildlichen Betrachter – die *Panoplia Dogmatica* sind als schließlich als Rechtfertigungsschrift gegen die Kritiker des Kaisers entstanden. Das Epigramm über dem Kaiserporträt, wenngleich in rhetorischer Bescheidenheit als Bitte formuliert, lässt keinen Zweifel daran, dass der Kaiser, gestützt auf die unangefochtene Kompetenz seiner ideologischen Gewährsmänner und dank seiner religionspolitischen Maßnahmen, immerwährenden Ruhm erwartet. Eine kaiserliche Propagandaschrift, die in Text und Bild auf den außerbildlichen Benutzer gemünzt ist, was nicht zuletzt der kaiserliche wie der göttliche Blick verraten.

„Ihr habt gesät, ehrwürdige Väter,  
Und ich habe eure Mühen gesammelt;  
Doch bete ich, dass auch ich euer Licht empfangen möge,  
Damit ich in den himmlischen Reichen gezählt werde.“<sup>85</sup>

### 3.1.2. Kaiser Alexios I. und der Pantokrator

Das zweite Porträt Kaiser Alexios' I. folgt auf der nächsten Recto-Seite (2v). (Abb.12) Der Kaiser steht vor dem Thron des Pantokrators und bringt besagte *Panoplia Dogmatica* als Opfergabe dar. Hier wendet der Maler ein Verfahren an, indem er Gezeigtes und Zeigendes verschränkt – die Gabe für Christus sind die geöffneten Schriften gegen Häresien, mit dessen Lehren sich der Leser, Nutzer bzw. Betrachter vielleicht ebenfalls gerade beschäftigt und sie in Händen hält. Fast auf Augenhöhe steht der Kaiser dem Pantokrator gegenüber, nur ein stehender Christus würde den gebotenen Bedeutungsunterschied herstellen. Vermutlich ist diese unübliche Art der Präsentation der Hervorhebung der kaiserlichen Opfergabe geschuldet. Die halb geöffneten *Panoplia Dogmatica* haben zudem ein größeres Format als das Evangelium im Schoß Christi, was als unübersehbarer Hinweis gelten dürfte, wie dringend dem Kaiser diese Rechtfertigungsschrift erschien.

Dazu stellt sich die Frage nach dem Sinn der mit großer Sorgfalt gemalten Gewandung beider Figuren.<sup>86</sup> Im Hinblick auf die bedeutende Aktion des Kaisers gegen die Häretiker und

---

<sup>85</sup> Die englische Version bei Spatharakis, S. 125, von der Vf. ins Deutsche übertragen.

<sup>86</sup> Spatharakis, S. 127 gemäß stehen die drei Miniaturen stilistisch den Illustrationen des Cod. Urb. Gr. 2 nahe, weshalb er die Datierung der *Panoplia Dogmatica* in die Jahre um 1125 legt. Das hieße, dass auch die *Panoplia*

auf den Widerstand der Adressaten der Handschrift, die vermutlich unter dem begüterten und einflussreichen Hochadel des Reiches zu suchen sind, hat der Kaiser die Chlamys abgelegt und trägt in Gegenwart des Pantokrators das Loroskostüm, das repräsentative Staatsgewand. Dieses ist in den drei üblichen Farben Blau, Gold und Rot auf die antikisierende Gewandung des göttlichen Gegenübers abgestimmt und stellt den hohen Status des weltlichen Herrschers zur Schau. In den *De ceremoniis* legte einst Konstantin VII. Porphyrogenetus fest, dass dieses prunkvolle Staatsgewand Kaiser (und Kaiserin) bei der Krönung tragen sollen, aber auch bei hochwichtigen Anlässen, wozu triumphale Prozessionen, Zeremonien an den großen Festtagen des Kirchenjahres wie Ostersonntag und Pfingsten zählten sowie bei Besuchen ausländischer Gäste. Der Kaiser im höchsten Staatsornat bei der Zusammenkunft mit dem göttlichen aus religionspolitischem Anlass, eine deutlichere Sprache kann ein kaiserliches Gewand kaum sprechen und verfehlte vermutlich auch nicht seine Wirkung auf den oder die Betrachter. Entsprechend ist der kaiserliche Blick lediglich aus den Augenwinkeln auf Christus gerichtet, die nur leicht gedrehte, fast frontale Körper- und Kopfhaltung gilt nicht ihm, sondern dem Betrachter. Auf f 1 r wendet sich Alexios I., wie bereits erwähnt, eindeutig aus dem Bildgeschehen heraus und nicht den Kirchenvätern oder Christus zu. Der bildexterne Betrachter sollte sich direkt in die Interaktion der bildinternen Protagonisten einbezogen und angesprochen fühlen. Die leichte Dreivierteldrehung beider Köpfe zueinander dient auf dem zweiten Blatt f 2 v demselben Zweck, zudem verlebendigt diese gewisse Bewegung die Feierlichkeit der Situation. Insgesamt deuten der spiegelbildliche Kontakt aus den Augenwinkeln und der reziproke Blickkontakt das tiefe, fast intime Einvernehmen zwischen den beiden Herrschern an, des göttlichen Herrschers und seines Stellvertreters auf Erden, der Codex Christi und die halb geöffneten *Panoplia* – Gotteswort im Einklang mit der Ausdeutung durch den Menschen.

Bezüglich der Porträthaftigkeit des Kaiserbildnisses auf f. 2v, dessen Physiognomie m. E. deutlich christologische Züge trägt, bemerkt Ebersolt, dass die Züge des Kaisers orientalische und individualistische seien,<sup>87</sup> und auch Spatharakis äußert, dass diese Illustration „eines der eindrucksvollsten Porträts in der byzantinischen Kunst“<sup>88</sup> sei und man individuelle, charakteristische Eigenschaften Alexios' I., die mit der Fassung des Mutinensis

---

*Dogmatica* eine Arbeit des Kokkinobaphosmeisters oder seines Umkreises sein könnten, wovon in der Literatur nichts zu lesen ist.

<sup>87</sup> „...tous ces traits indiquent un type oriental très caractérisé et dénotent un souci d'observation de vérité;“ Jean Ebersolt, *La miniature byzantine*, Paris 1926, S. 37.

<sup>88</sup> Spatharakis, S. 124. Jean Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, S. 92.

übereinstimmen, nicht leugnen könne.<sup>89</sup> (Abb.13) Dem ist nicht zuzustimmen. Es mag sein, dass die Façon des Bartschnittes auf der Illustration mit dem Bild in Mutinensis 122 übereinstimmt, die Gesichtszüge des Kaisers an sich sind mit jenen des Pantokrators unübersehbar gleich: Der scharfe Blick aus schwarzbraunen Augen, die markanten Wangenknochen, die Ringe unter den Augen, die durch weiße halbmondförmige Glanzlichter deutlich hervorgehoben werden, die lange, schmale Nase, das dunkle Haar, mit Ausnahme der erwähnten Barttracht. Anna Komnena beschreibt das äußere Erscheinungsbild des Vaters nur kurz und oberflächlich, umso mehr unterstreicht sie dessen wirkmächtigen Blick, den man in vorliegender Illustration zu verspüren meint.

„Alexios war nicht übermäßig groß, aber die Breite stand in richtiger Proportion zur Körpergröße... ...wenn er aus seinen Augen stolzen Glanz sprühen ließ, da war er wie ein Blitzstrahl und schien ein unwiderstehliches Leuchten auszusenden, sowohl von seinem Gesicht als auch aus seiner ganzen Körperhaltung.“<sup>90</sup>

### 3.2. Johannes II. und Pirooska Hagia Sophia

Das Thema der kaiserlichen Opfergabe hat eine lange Tradition in der byzantinischen Kunst, auch im Medium Mosaik. Das älteste Beispiel ist festgehalten in San Vitale, wo das Kaiserpaar Justinian I. und Kaiserin Theodora in Gegenwart hoher Würdenträger des Hofes dem Erzbischof von Ravenna feierlich eine Patene und einen Kelch überreichen. (Abb. 14) Bemerkenswert ist hier die eingewebte Illustration auf dem Kleidersaum der Theodora, auf der die drei heiligen Könige ihre Geschenke für Christus in den Stall von Bethlehem bringen – die erste königliche Opferhandlung an Jesus, Archetyp künftiger kaiserlicher Opfergaben in Konstantinopel. Aus dem Jahrhundert nach Justinian stammt dasselbe Thema in Sant' Apollinare in Classe in Ravenna. (Abb. 15) Kaiser Konstantin IV. erteilt dem Archidiakon Reparatus von Ravenna<sup>91</sup> das Privileg, die Kirche von Ravenna zu einer autokephalen, d.h. unabhängigen Kirche zu erheben. Dieser Gnadenakt zugunsten der Kirche illustriert ein Schriftstück, eine damals noch übliche Papyrus-Rolle mit der Aufschrift „PRIVILEGIA“, die dem

---

<sup>89</sup> “He has the same facial features as in the previous portrait. The square shape of his beard is more obvious here than in the previous miniature and corresponds well with his portrait in the Mutinensis.” Spatharakis, S. 125.

<sup>90</sup> Anna Komnena, *Alexias*, III,22, S. 112.

<sup>91</sup> Erzbischof Reparatus von Ravenna (um 671-um 677).

Kirchenmann überreicht wird. Der Archediakon nimmt in Vertretung der Kirche die Privilegienurkunde mit verdeckten Händen in Empfang.

In der Sophienkirche, Krönungskirche der Kaiser in Konstantinopel, war auch die Kirche Empfänger einer imponierenden kaiserlichen Gabe, von Konstantin VII. Porphyrogennetos im „Buch der Zeremonien“ Mitte des 10. Jahrhunderts als jährliche Verpflichtung schriftlich fixiert.<sup>92</sup> Es wurde festgelegt, dass der Basileios an seinem Krönungstag und jedes Jahr am Karsamstag eine ansehnliche Summe Geldes an die Hagia Sophia überbringen sollte. Eine Gabe von außerordentlicher Wichtigkeit, die der Kaiser nach der Feier des Osterfestes in Form eines gefüllten Geldsäckchens, des Apokombion, entweder auf dem Altar ablegte oder die Gabe direkt dem Patriarchen aushändigte. Dieser Beutel enthielt im Allgemeinen zehn Pfund Gold, das waren 720 Goldstücke.<sup>93</sup> Ein solches Kaiseropfer an die Kirche schildern in der Hagia Sophia zwei Mosaik. Das ältere aus der Mitte des 11. Jahrhunderts zeigt die Porträts der Kaiserin Zoe und eines Kaisers, dessen außergewöhnliche Geschichte im nächsten Kapitel zur Sprache kommt. Das jüngere Mosaik aus dem beginnenden 12. Jahrhundert illustriert das Kaiserpaar Johannes II. und Pirooska-Irene als Opfernde.<sup>94</sup> (Abb. 16)

Dieses Mosaik befindet sich an der Ostwand der Südempore der Hagia Sophia. Der Zeitpunkt der Entstehung des Mosaiks wird kontrovers diskutiert. Anlass für das Mosaik ist nach Mango die Krönung von Johannes II. und Pirooska-Irene gewesen. Diese fand nach dem Tod Kaiser Alexios I. im Jahr 1118 statt. Im Jahre 1122 wurde der erstgeborene Sohn, Alexios Porphyrogennetos im Alter von zehn Jahren zum Mitkaiser erhoben. Unmittelbar daneben, auf dem vorspringenden Pilaster schließt sich ohne Nahtstelle im 90 Grad Winkel das Mosaik mit dem Porträt des Alexios an, für Mangos These der logische Hinweis, dass die Bildwerke der Eltern und des Sohnes in diesem Jahr gelegt worden sein müssen.<sup>95</sup> (Abb. 17) Geht man aber wie Spatharakis davon aus, dass das Teilstück nachträglich angebracht wurde, so wurde die Trennung sehr geschickt kaschiert, indem der angewinkelte Ellenbogen des Alexios' fast

---

<sup>92</sup> *De Ceremoniis*, I,2, p.40, zitiert nach Grabar, *L'Empereur* S. 107, Fn.1

<sup>93</sup> Cyril Mango, *Materials for the Study of The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*. The Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington 1962. S. 50.

<sup>94</sup> Grabar, S. 108, hält das Kaiserporträt irrtümlicherweise für Manuel I. und Maria von Antiochia zusammen mit deren Sohn namens Alexios II. (1169-1183), der, erst 14jährig, im Oktober 1183 von Andronikos I. getötet worden ist.

<sup>95</sup> Cyril Mango, *Die Hagia Sophia, die Mosaiken*. Heinz Kähler, die Hagia Sophia. Berlin 1976, S. 49-65. Spatharakis, S. 83 plädiert für die Eckdaten 1118 (Krönung Johannes II. und Pirooska-Irene) und 1122 (Erhebung zum Mitkaiser Alexios'), das heißt, die Mosaik seien im Abstand von vier Jahren gelegt worden. Er ist der Meinung, die Abbildung halte die Krönung und die damit verbundene Opfergabe in einem fest, weshalb das Mosaik in das Jahr 1118 zu datieren sei. Das Teilstück mit dem Bildnis des jungen Alexios hingegen sei nicht datierbar. Letzteres liest man auch bei Grabar, *L'Empereur*, S. 106.

den Ärmel seiner Mutter berührt und die zwischen ihnen mit roten *tesserae* gelegten Namensnennungen eine weitere optische Brücke zwischen beiden Porträts schlagen.

Der bedeutsame Augenblick der Donation, die, ablesbar am Prunkornat, ein Staatsakt war, bildet besagtes Kaiserpaar ab, welches die Jungfrau mit dem Kind flankiert. Als Patronin der Hagia Sophia nimmt Maria die kaiserliche Opfergabe entgegen. Die Gestaltung der Maria ist unverkennbar der thronenden *Maria Nikopoia* im Apsismosaik nachgebildet, allerdings in stehender Position. (Abb. 18) Mutter und Kind sind gleich ausgestattet, Maria trägt das blaupurpurne Maphorion, das Kind das Philosophengewand in Gold, die Rechte segnend erhoben, in der Linken eine Schriftrolle haltend. Allerdings fehlt der jüngeren Jungfrau das, was die ältere auszeichnet – das der Formensprache des 9. Jahrhunderts entsprechende Körperhafte, das Voluminöse, das Präsenze.

Das Kaiserpaar ist gemäß gängiger Krönungsabbildungen nimbiert. Johannes II. hält den prall gefüllten Geldbeutel, Piroska-Irena die kaiserliche Schenkungsurkunde, nach dem spätantiken Typus eine mit einem Goldfaden verschnürte Schriftrolle. Beide Majestäten schieben ihre Gaben fast schüchtern in Richtung der Jungfrau. Diese angedeutete Gesten könnten in der ansonsten völlig bewegungslosen Darstellung als Bewegung aufgefasst werden, wäre da nicht die starre Frontalität der Figuren, die die Erhabenheit und Großartigkeit, das Heiligmäßige der Situation für die Nachwelt festhalten sollen.

Mango stellt Porträtcharakter beim Kopf des Kaisers fest, dessen Gesicht mit den dunklen Bart sorgfältig gezeichnet sei und eine bestimmte Charakteristik der Persönlichkeit erkennen lasse.<sup>96</sup> Spatharakis sieht das genauso, die Köpfe entsprechen seiner Ansicht nach den Ausformungen in Codex Vat. Urb. Gr. 2.<sup>97</sup> Parallelen der fast identisch wiedergegebenen Loroskostüme mit ihrer schachbrettartigen Musterung, die halbsphärischen Kuppelkronen, und insbesondere der Schnitt der Bärte des alten und jungen Kaisers sind m.E. keine ausreichenden Merkmale einer realistischen Individualisierung. Das Finstere des kaiserlichen Gesichtes werde durch einen kurzen Schnurrbart unterstrichen, so Spatharakis, der zudem die tiefen Stirnfalten und hochgezogenen Augenbrauen des Johannes in der Illustration als „überheblich“ deutet.<sup>98</sup> Weder das dunkle Inkarnat der Miniatur noch der mitgenommene Zustand des Mosaiks machen solche Details sichtbar, auch waren Zeichen psychisch-mentaler

---

<sup>96</sup> Mango, Mosaiken, S. 62.

<sup>97</sup> Vgl. oben Kap. 2.6. Fn. 91.

<sup>98</sup> Spatharakis, S. 81.

Wesenszüge oder momentaner Verfasstheit keineswegs intendiert.<sup>99</sup> Emotionale Regungen wären ikonographisch als Verletzung der Aptumsregeln aufgefasst worden, unangebracht angesichts des offiziellen Großereignisses der feierlichen Donation in der Hagia Sophia. Stilistisch wären sie zudem der oben mehrfach beschriebenen Kunstauffassung dieser Zeit zuwidergelaufen. Skepsis gilt auch der Sicht Spatharakis', der individualisierende Merkmale in der Physiognomie des jungen Mitkaisers Alexios erkennt. Es gäbe deutliche Analogien bzw. Ähnlichkeiten zwischen Miniatur (Urb.gr.2) und Mosaik, obwohl sie bei Alexios „less striking“ seien, schon weil dieser auf dem Mosaik bartlos, auf der Miniatur mit dem Flaum des Jugendlichen dargestellt werde.<sup>100</sup>

Gilt Pirooska-Irenes geflochtenes blondes Haar, das ihr in sorgfältigen Flechten das Gesicht rahmt, als individuelles Merkmal, oder wird ihr Blondhaar, wie bei so vielen Kaiserinnen vor ihr und nach ihr, als besonderes Signum ihrer Schönheit ausgelegt?<sup>101</sup> Ihr breites Gesicht ist maskenhaft, ohne jeden Ausdruck. Dieses Bildnis unterscheidet kaum zwischen himmlischen und irdischen Personen, die Zweidimensionalität der Figuren nimmt lediglich den Jesusknaben aus, der in Tunika und Toga wie ein Erwachsener gekleidet ist und wie ein solcher eine gemessene ruhige Sitzhaltung auf dem Schoß der Mutter einnimmt.

### **3.3. Opfernde Kaiser außerhalb des Byzantinischen Reiches**

Abbildungen von Geschenken, Opfertgaben oder Stiftungen des Herrschers an die Kirche finden sich selbstverständlich auch außerhalb des Byzantinischen Reiches. Trotz ständiger Übergriffe auf das byzantinische Reich im 12. Jahrhundert pflegten die normannischen Könige einen engen Austausch mit dem Osten, der sizilianische König Wilhelm II. hatte persönliche Verbindungen zum Haus der Komnenen. In frühen Jahren war er mit der Kaisertochter Anna, der Tochter Kaiser Manuels I. verlobt gewesen. Wie unter seinen Vorgängern standen auch in seinen Diensten Künstler, die gründliches Knowhow byzantinischer Kunstgepflogenheiten besaßen oder direkt aus Konstantinopel „importiert“ waren. Byzantinische Anleihen demonstriert ein Mosaik mit der Darstellung des opfernden Königs Wilhelm II. In seiner Rolle als Stifter der Kathedrale von Monreale auf Sizilien überreicht er der Jungfrau Maria das Kirchenmodell. (Abb. 19) Das Bildnis ist an prominentem Ort im Mittelschiff über dem

---

<sup>99</sup> Auch für Mango gilt das dunkle Inkarnat als Anzeichen innerer Verfasstheit: „Das Finstere seines Gesichts wird durch einen kurzen Schnurrbart unterstrichen.“ Mango, Mosaiken; S. 62.

<sup>100</sup> Spatharakis, S. 82

<sup>101</sup> S.o. Im Initialbuchstaben des Kokkinobaphosmeisters ist Irene auch blondhaarig – Urb.gr.2, f 21r.

Bischofsthron in besagter Kirche Santa Maria Nuova angebracht. Es hebt das hervor, was Anliegen auch der byzantinischen Vorbilder war: Die Tugend der Großzügigkeit und Mildtätigkeit des unter dem himmlischen Schutz stehenden Herrschers zu propagieren,

Das goldgrundige Mosaik kann als interessante Verschmelzung des byzantinischen und westlichen Stils bezeichnet werden. Es ist keine rein zweidimensionale Auffassung der Figuren, beide Figuren sind entgegen dem byzantinischen Stil im Dreiviertelprofil gegeben und mit einer gewissen Körperlichkeit ausgestattet. Der Bedeutungsunterschied zwischen Maria und Wilhelm ist erhalten, aber es handelt sich hierbei um die in der mittelalterlichen Ikonographie im Westen wie im Osten allgemein geläufige Formel zur Unterscheidung der sakralen von der irdischen Welt. Die beiden geflügelten Engel im oberen Register dürften eine direkte ikonographische Anleihe aus dem byzantinischen Kunstrepertoire sein, das goldverbrämte blaupurpurne Maphorion der sizilianischen Maria ist der berühmten Jungfrau des 9. Jahrhunderts in der Hagia Sophia nachempfunden, ein weithin geläufiges Modell und Vorbild für die Gestaltung von Abbildern der Jungfrau. Ungewöhnlich dagegen ist, dass die sizilianische Maria ohne Kind auf ihrem goldenen Thron sitzt, eine Darstellung, die traditionell den Verkündigungsszenen vorbehalten ist. Entgegen der gemessenen, unbeweglichen Haltung Marias des Donationsmosaiks in Konstantinopel zeigt sich die westliche Version mit lebendigen Bewegungen, mit geneigtem Haupt und beiden Händen nach dem Kirchenmodell greifend. Ganz unbyzantinisch ist die Inszenierung der Stiftung als Interaktion, Körper und Köpfe der Figuren wenden sich im Dreiviertelprofil aus dem Bild und beziehen den Betrachter mit ein. Eine Übernahme aus dem Osten wiederum ist Marias Sigel, dessen griechische Lettern ihren Nimbus wie auf dem Mosaik in Konstantinopel zu beiden Seiten einrahmt - MR – THV - für  $\mu\alpha\tau\epsilon\rho\ \tau\eta\epsilon\omicron\theta$  (Mater Theou); der vor ihr knieende Wilhelm aber wird mit lateinischen Majuskeln kenntlich gemacht - REX GUI-GL-MUS SCOS - (SCOS wohl für SICULOS). Byzantinisch ist das blaupurpurne Loroskostüm älteren Stils Wilhelms, ebenso die roten Schuhe, die auch Maria trägt. Das Kirchenmodell scheint der König mit dem langen Ende des Loros darzubieten, wohl eine missverstandene Geste der *manus velata*. Das Kirchenmodell selbst gleicht eher einem byzantinischen Zentralbau, denn der realen normannisch-romanischen Kathedrale.

#### 4. Kaiserporträts im „Recycling“

##### 4.1. Konstantin IX. Monomachos und Zoe, Mosaik

Das Mosaik des opfernden Kaiserpaars Johannes II. und Pirooska-Irene in der Hagia Sophia hat ein Pendant, das in der Mitte des 11. Jahrhunderts gelegt wurde. Prima Vista zeigt es den Kaiser Konstantin IX. Monomachos und die Kaiserin Zoe. (Abb. 20) Aber hinter diesem Mosaik verbirgt sich eine wohl einmalige und bis heute noch nicht völlig geklärte Entstehungsgeschichte. 1850 hatte der russische Reisende A.N. Mouraviev das Mosaik unter einer Schicht Mörtel an der Nordmauer der Südgalerie in der Hagia Sophia gefunden.<sup>102</sup> Danach scheint es wieder in Vergessenheit geraten zu sein, bis der amerikanische Archäologe Thomas Whittemore es in den Jahren 1935-1938 zusammen mit jenem jüngeren Paneel mit der Darstellung von Johannes II. und Pirooska-Irene wiederentdeckte. Auf beiden Paneelen ist dieselbe Begebenheit dargestellt - die irdischen Herrscher in der Rolle von Stiftern, die in Form eines Apokombion und einer Stiftungsurkunde der Hagia Sophia eine Gabe überreichen. Die Unterschiede in der Ikonographie sind gering, dort ist die Empfängerin der kaiserlichen Gabe die stehende Jungfrau mit dem Kind in den Armen, hier ist es der thronende Pantokrator mit dem Evangelienbuch.

In Komposition und Farbgestaltung sind sich die beiden Paneele sehr ähnlich, stilistisch lassen sich einige Unterschiede feststellen. Das ältere Mosaik zeigt noch das bereits hinlänglich beschriebene Schema der Unterscheidung zwischen der klassisch- hellenistischen körperhaften und der abstrahierenden Formensprache zur Kennzeichnung der himmlischen und menschlichen Figuren. Selbst den Gestalten des Kaisers und der Kaiserin, die, im üblichen prunkvollen goldenen Loros, den Pantokrator flankieren, hat der Künstler eine gewisse Bewegung eingeschrieben. Der Kaiser steht, wie in der jüngeren Fassung, in einer leichten Drehung zur Mitte, wobei sich hier der Loros leicht öffnet, so dass das grüne Unterkleid hervorblitzt und das Schachbrettmuster des Loros' am linken Ellenbogen überschritten und leicht verkürzt wirkt.<sup>103</sup> Zoe, die Kaiserin, wendet sich ebenfalls dem Pantokrator entgegen, von ihrer Gestalt ist nur die obere, flache und zweidimensional Partie erhalten; aber ihre

---

<sup>102</sup> Grabar, L'Empereur, S. 107. Dagegen schreibt Mango, dass die Fossati Brüder 1848 noch vor dem Russen die Mosaik gefunden und sie abgezeichnet hätten. Seitdem sei der Zustand der Paneele nicht wesentlich verschlechtert. Vgl. C. Mango, Materials for the Study of The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington 1962, S. 27.

<sup>103</sup> Dagegen schreibt Mango, S. 60: „Seine reiche Gewandung, das bestickte Divitision und der mit Edelsteinen besetzte Loros bilden eine starre Hülle, die weder etwas von seinem Körper noch von seiner Bewegung ahnen lässt.“

Privilegienrolle wird, wie das Apokombion des Kaisers, von realistisch gegebenen Händen förmlich umfasst und gehalten. Eine Figurengestaltung, welche das Paneel des 12. Jahrhunderts nicht mehr zeigt, auch nicht die Zeichnung der Gesichter, die nicht ganz so emotions- und ausdruckslos erscheinen wie ihre Nachfahren. Beide haben runde, vorspringende rote Bäckchen, um Zoes Lippen spielt sogar ein kleines Lächeln. Die Darstellung des die beiden um mehr als Haupteslänge überragenden Pantokrators in der Mitte hingegen folgt der traditionellen realistisch anmutenden Formensprache. Ein Spiel von Farbvalours, Licht und Schatten, die Anwendung von perspektivischen Verkürzungen und Überschneidungen der Falten geben der Christusfigur Volumen. Für diese Christusfigur dürfte dem Mosaizisten des 11. Jahrhunderts das Bild des Pantokrators der Sinai-Ikone als Vorlage gedient haben. War jenes Bild des Pantokrators doch nach dem Bildersturm eines der zentralen Bildthemen in der byzantinischen Kunst und wurde in vielfältiger Weise reproduziert. Der Rückgriff auf die kostbarsten Kunstwerke der sakralen byzantinischen Kunst nobilitierte Werk und Stifter; die Stiftung als politisch-religiöse Handlung eines kunstsinnigen Mäzens.

Künstlerische Anleihe sind keine Seltenheit, der Umstand jedoch, dass ein Kunstwerk eine Zweitverwendung im Medium des Mosaik erfährt ist nicht überliefert. Dieses Schicksal aber teilt das Mosaik der Zoe mit etlichen, fast zeitgleichen Miniaturen, von denen weiter unten zu sprechen sein wird. Dass vorliegendes Mosaik überarbeitet und mit neuen Beischriften versehen wurde und zwei Ehemännern der Kaiserin Zoe zur Memoria einer großen Schenkung reichen sollte, darüber ist sich die Wissenschaft seit langem im Klaren, auch, dass der dargestellte Stifter ursprünglich nicht den Kaiser Konstantin IX. Monomachos abgebildet hatte.<sup>104</sup> Rein äußerlich sind die Eingriffe rasch zu sehen, besonders an den Beischriften. Diese wurden wenig sorgfältig abgeändert, wirken wie hineingequetscht. Zudem fügen sich alle drei Köpfe nicht nahtlos in die ursprüngliche Façon ein. Warum der Kopf des Kaisers erneuert wurde, auf diese Frage gibt es Erklärungen. Warum aber auch der Kopf der Kaiserin, erst recht jener des Pantokrators ausgetauscht wurden, dafür ist bis jetzt keine schlüssige Antwort gefunden worden.

Für den Austausch des Kaiserkopfes waren die politischen Wirren und dynastischen Umstürze verantwortlich, die der Kaiserin Zoe drei aufeinanderfolgende Ehemänner bescherten. Zoe und Theodora, die beiden purpurborenen Schwestern und Kaiserinnen,

---

<sup>104</sup> Cyril Mango, Mosaiken S. 60-62.

waren die letzten Abkömmlinge der Dynastie der Makedonenherrscher. Im Kampf um deren Nachfolge herrschten Usurpation, Verstümmelungen, Kaisermord und Verbannungen und belasteten die Hauptstadt und das gesamte Reich über lange Jahre hinweg schwer. Kehrseite dieser turbulenten Jahre waren großzügige, kunstsinnige Gestalten auf dem Kaiserthron. Chroniken und andere schriftliche Quellen berichten, dass der erste und der dritte Ehemann der Zoe, Romanos III. Argyros und Konstantin Monomachos, solche den schönen Künsten zugeneigte und generöse Herrscher waren, die neben den kostbaren geweihten Messgeräten und den Geldspenden an die „Großen Kirche“ dieser vermutlich auch Ländereien und Steuereinnahmen übereigneten. Nikolas Oikonomides hat sich eingehend mit dem Stiftungspaneel in der Hagia Sophia auseinandergesetzt und ist zu dem Schluss gekommen, dass das Mosaik zweier Stiftungen gedenkt.<sup>105</sup> Weil der Beitrag Konstantins weit größer war als der des Vorgängers, sei anzunehmen, dass die *pentimenti* an dem Mosaik direkt mit Konstantin IX. In Verbindung gebracht werden müssen. Über die üppigen Spenden Konstantins äußerte sich Michael Psellos in einer Rede an den Kaiser mit folgenden Worten:

„Frühere kaiserliche Stiftungen verschwanden im Schatten dieser einen großen Stiftung des Monomachos.“<sup>106</sup>

Das Mosaik ist wie das spätere des Kaisers Johannes II. als gemalte Urkunde zu verstehen, beide sind offizielle Beweisstücke über bedeutende kaiserliche Zuwendungen. Warum für die Spende Konstantins nicht ein eigenes gelegt wurde, sondern das alte Mosaik umgearbeitet und auf den neuen Kaiser gemünzt wurde, dafür hat Oikonomides schlüssige Erklärungen. Diese dritte Ehe Zoes stieß seitens der Kirche ohnehin auf keinen Gefallen, weshalb der amtierende Patriarch Alexios die beiden durch einen Palastpriester nicht in der Hagia Sophia, sondern in der Palastkappelle trauen ließ und erst am nächsten Morgen seine Zustimmung erteilte.<sup>107</sup> Es habe dann an der Sparsamkeit des Patriarchen gelegen, in jenen Jahren Hausherr der Hagia Sophia und als solcher vermutlich auch der Auftraggeber der neuen Fassung. Das genaue Datum der Stiftung Konstantins IX. ist nicht bekannt, jedenfalls muss es vor Zoes Tod im Jahre 1050 geschehen sein. Der neue Kopf für Konstantin wurde nach

---

<sup>105</sup> Nikolas Oikonomides The Mosaic Panel of Constantine IX. And Zoe in Saint Sophia. REB 36 1978 France. S. 223ff.

<sup>106</sup> Zitiert nach Oikonomides, S. 225; Psellos, MB, V, p. 137. Ins Deutsche von der Vfn.

<sup>107</sup> Michael Psellos, Chronographia: Renauld, I, p. 127

Oikonomidēs zusammen mit der Krone gefertigt, nur das Kreuz und die zwei dekorativen birnenförmigen Perlen an der Spitze der Krone blieben von der ursprünglichen Fassung zurück. Der Kronreif darunter sei Konstantins spezifische Kronenform, dies bestätigt ein Vergleich mit seinen Münzen. Nichts ist zu Veränderungen der Physiognomie Konstantins zu erfahren, die für ihn typische Krone zusammen mit der abgewandelten Beischrift genügte als Identitätsausweis des neuen Kaiserbildes.<sup>108</sup> Der Kaiser soll laut Psellos ein wohlgebauter, kräftiger und athletischer Mann gewesen sein mit hellem Haar und weißer Haut. Mango schreibt zurückhaltend, dass das im Mosaik „dunkle, gewellte Bart und Schnurrbart sorgfältig gezeichnet (ist) und der Kopf „eine bestimmte Charakteristik der Persönlichkeit erkennen (lässt) ...“<sup>109</sup> Wie im Laufe dieser Arbeit vielfach festgestellt, individuelle Merkmale der auf diesen offiziellen Bildnissen waren nicht erforderlich.

Von Bedeutung aber war ja eigentlich hauptsächlich die Beischrift zur Identifizierung des Kaisers. Hier sind die Veränderungen sehr deutlich zu erkennen. Der Name Konstantinos links oben musste mit engen Lettern eingesetzt werden, wobei selbst das traditionelle Kreuzzeichen vor dem Namen aus Platzgründen fortfallen musste. Eine außerordentliche Unterlassung, denn es gab keine kaiserliche Signatur, geschweige denn einen kaiserlichen Namen, dem nicht ein Kreuzzeichen vorangestellt war. Der Schriftzug verrät zudem, welche Wörter dem früheren Kaiser, welche dem Monomachos galten. Sieben Buchstaben des Namens Romanos stehen zwölf des neuen Kaisernamens gegenüber, den der Mosaizist mit Mühe in die Lücke zu zwängen hatte. Der mittlere Teil der Formel (ab „en Christos...“) ist bis zum letzten Wort „Romaion“ der ursprüngliche Text, am Ende wurde in dünnen, eng gesetzten Buchstaben Name „O Monomachos“ hinzugefügt. Als Ganzes gelesen lautet die Beischrift: ΚΟΝΣΤΑΝΤ(Ι)(ΝΟ(Σ) ΕΝ Χ(ΡΙΣΤ)Ω ΤΩ Φ(Ε)Ω ΑΘΤΟΚΡΑΤΟΣ ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΡΟΜΑΙΟΝ Ο ΜΟΝΟΜΑΧΟΣ – ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΕΝ ΧΡΙΣΤΟ ΤΟ ΤΗ(Ε)Ο ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΡΟΜΑΙΟΝ Ο ΜΟΝΟΜΑΧΟΣ.

Auf der anderen Seite des Pantokrators ist die Kaiserin Zoe postiert. Sie hält wie später Piroška-Irene, einen Rotulus in Händen. Der Rotulus in Zoes Händen trägt die kaiserliche Signatur in Form einer in Purpurtinte geschriebenen Aufschrift; es wurde immer Purpurtinte für diese Zwecke verwendet, zum Zeichen kaiserliche Autorität. Die Formulierung, so Oikonomidēs, ist typisch für die damalige kaiserliche Kanzlei: εν Χριστο το τηεο πιστοδ

---

<sup>108</sup> Oikonomidēs, S. 229 schreibt, es sei die „favorite crown“ Konstantins gewesen.

<sup>109</sup> Mango, Mosaiken, S. 62.

βασιλεύς Ρωμαίων – En Kristo to theo pistos basileus Romaion (In Christus dem Gott, frommer/getreuer Kaiser der Römer).<sup>110</sup> O MONOMACHOS, der Nachname des aktuellen Kaisers, wurde mit dünnen Lettern und in abgekürzter Form am Ende der Titulatur angefügt. Die Aufschrift auf Zoes Stiftungsrolle sei nach Mouraviev umgeschrieben worden, er übersetzte sie mit, „von Konstantin abstammend“.<sup>111</sup> Diese Interpretation könnte genauso gut für die Erstfassung sprechen, denn beiden Kaisern war das Herkommen der Gattin aus altem Kaisergeschlecht Quell für Renommee und Anerkennung.

Zoes Porträt gibt das Gesicht einer sehr jungen Frau wieder, über ihrem Kopf befindet sich die nach übereinstimmendem Urteil originale Inschrift: ΖΩΕ Ε ΕΥΣΕΒΕΣΤΑΤΗ ΑΥΓΟΚΤΑ – ZOE, DIE SEHR FROMME AUGUSTA. Whittemore und Oikonomides sind sich einig, dass auch Zoe ein neues Gesicht erhalten habe, beiden Forschern sind die Gründe dafür unklar, auch, wer dieses neue Gesicht der Kaiserin veranlasst haben könnte.<sup>112</sup> Fakt ist, dass Zoe bei ihrer dritten Heirat 1042 bereits 64 Jahre alt war, ein Alter, das dieses idealisierte Bild Lügen straft. Psellos und andere zeitgenössische Schriften berichten, dass Zoe sehr auf ihr Äußeres bedacht gewesen sei, mit allerlei Schönheitsmittelchen hantierte und sich angeblich ihre jugendliche Erscheinung bis zu ihrem siebzigsten Lebensjahr erhalten habe. Psellos erzählt auch, dass Zoe stets erwartete, die Männer in ihrer Gegenwart sollten in Staunen und Bewunderung auf ihre äußere Erscheinung reagieren.<sup>113</sup> Entgegen jeglicher Realität wurde also die Vierundsechzigjährige als jugendliche Frau in ihrer ersten Blüte inszeniert, ganz im Sinne des Anspruches, das Andenken der Kaiserin als schön, tugendsam und mildtätig zu bewahren. Nicht deutlich kommt die Farbe ihrer Haare unter dem dicken Korrekturstreifen zum Vorschein, es könnte blond sein. So stellt man weiteres Mal fest, dass es sehr wohl Versuche gab, den Kaiserporträts individuelle Eigenschaften einzuschreiben bzw. sie so umzuarbeiten, dass das Bildnis keinen Zweifel über die dargestellte Person offen ließ.

---

<sup>110</sup> Dies ist schon seit Johannes Tzimiskes 972 und jetzt bei Konstantin IX. Monomachos 1052 zu lesen. Nach 1052 wurde diese geläufige Inschrift abgeändert, man setze das Wort Autokratos hinzu, so dass die neue Formel seit 1057 BASILEIOS AUTOKRATOS ROMAION. Oikonomides, S. 223. F. Dölger, Die Entwicklung der byzantinischen Kaisertitulatur und die Datierung von Kaiserdarstellungen in der byzantinischen Kleinkunst. Studies presented to D.M. Robinson, II, 1953, p. 1000-1001.

<sup>111</sup> Grabar, L'Empereur, S. 107.

<sup>112</sup> Oikonomides schlägt, mit großem Fragezeichen versetzt, vor, man habe ältere, nicht mehr verwendete Mosaikteile mit dem Gesicht der Zoe, vielleicht auch des Pantokrators, verwendet. S. 230 f.

<sup>113</sup> Psellos, 6. Buch, 5, S. 313f.

## 4.2. Michael VII. Doukas oder Nikephoros III. Botaneiates?

### 4.2.1. Maria von Alanien und ihre Ehemänner

Dass Kaiser in offizieller Aufmachung individuelle Züge verlangten, dafür seien die Darstellungen des Nikephoros III. Botaneiates in Coislin gr. 79, ein gutes Beispiel, schreibt Ioli Kalavrezou.<sup>114</sup> Oben war die Rede von der Miniatur der Maria von Alanien im Hinblick auf den Wandel der Kaiserporträts in den Krönungsbildern und wie bestimmte individuelle Merkmale der jungen Maria von Alanien ins Bild gesetzt wurden. Dieses Kapitel befasst sich ein weiteres Mal mit diesem und einem zweiten Kaiserbildnis in Coislin Codex 79, wobei jetzt der Fokus auf den Darstellungen des Kaisers liegt. (Abb. 22)

Wie bereits oben erwähnt wurde, decouverte Joannis Spatharakis die Beischrift mit dem Namen des Nikephoros III. Botaneiates als irreführend. Sie suggeriert, dass die Darstellung die Kaiserin Maria von Alanien während ihrer Krönung bzw. Segnung mit Nikephoros III. Botaneiates im Jahr 1078 zeige. Aber Maria, Tochter des georgischen Königs Bagrat IV., war bekanntlich die Gattin zweier byzantinischer Kaiser. Um 1050 geboren, wurde sie 1056 im Alter von sechs Jahren an den byzantinischen Hof nach Konstantinopel gesandt, um unter der Aufsicht der Kaiserin Eudocia Makrembolitissa als künftige Frau deren Sohnes Michael Doukas (VII.) erzogen zu werden.<sup>115</sup> Innenpolitische Wirren veranlassten die vorläufige Rückkehr des kleinen Mädchens Maria nach Georgien. Zehn Jahre später kehrte Maria als Braut ihres bereits versprochenen Bräutigams Michael Doukas zurück. Die Vermählung fand erst einige Jahre später statt, etwa zur Zeit der Thronbesteigung des Thronfolgers 1071 als Kaiser Michael VII.

Allerdings war Michael ein junger und unfähiger Kaiser, auch gelang es ihm nicht, das Reich nach der großen Niederlage gegen die Seldschuken bei Mantzikert wieder auf die Beine zu bringen. Zudem musste er außenpolitische und innenpolitische Misserfolge einstecken, weil er sich angeblich lieber den schöngestigen Seiten des Lebens hingab und die Staatsgeschäfte dem antimilitaristisch gesinnten Clan der Doukai sowie dem allmächtigen Michael Psellos überlassen habe.<sup>116</sup> Als die Lage schwierig wurde und die Aufstände gegen ihn in Konstantinopel immer heftiger wurden, nutzte der Usurpator, General Nikephoros Botaneiates, die Gunst der Stunde und zwang Michael VII. Doukas zur Abdankung. Statt

---

<sup>114</sup> Ioli Kalavrezou, *Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press 1991, „Kaiserporträt“, S. 1704.

<sup>115</sup> Nach dem Tod ihres ersten Gatten Konstantin X. Doukas im Jahr 1067 heiratete Eudocia Makrembolitissa 1068 den Militär Romanos IV. Diogenes, der bis zu seiner Entsetzung 1071 auf dem Kaiserthron saß. Ihn beerbte im gleichen Jahr sein Sohn Michael VII. Doukas, bis er 1078 seinerseits dem Usurpator Nikephoros III. Botaneiates weichen musste.

<sup>116</sup> Constance Head, *Imperial Byzantine Portraits. A Verbal and Graphic Gallery*, New Rochelle, New York 1982.

geblendet zu werden, durfte sich Michael ins Kloster zurückziehen und wurde zuletzt sogar zum Bischof von Ephesos ernannt.

Diese politischen Hintergründe haben sich, so Spatharakis, nachhaltig auf die Illustrationen des Codex Coislin 79 mit ihren offensichtlichen Ungereimtheiten ausgewirkt. Denn die nachträglichen Überarbeitungen der Kaiserköpfe und Beischriften verleiten zu falschen Zuordnungen.<sup>117</sup> Nur Marias Bildnis entging unbeschadet den künstlerischen Eingriffen, die junge Kaiserin war in den vergangenen sieben Jahren wohl nicht erheblich gealtert, somit konnte ihr Bildnis samt Inschrift bestehen bleiben. Im realen Leben beugte sie sich den dynastischen Ansprüchen des Nikephoros, und akzeptierte diesen als ihren zweiten Gatten. Die Gesichtszüge des ersten Ehemannes, des damals etwa zwanzigjährigen Michael VII. Doukas, mussten nun der Physiognomie des Nikephoros, besser seinem höheren Lebensalter, angeglichen werden. Dieser war bereits ein alter Mann von über 75 Jahren, als er 1078 als Nikephoros III. Botaneiates Thron, Gattin und den kleinen Sohn des Michael, ebenfalls mit Namen Michael, übernahm. Anna Komnena kommentierte letzteres trocken mit der Bemerkung „...da nämlich der Basilis wegen seines hohen Alters nicht mehr fähig war, Kinder zu zeugen...“<sup>118</sup>

Auch das Homilienbuch ging offensichtlich in die Hände des neuen Kaisers über. Um das Decorum zu wahren, mussten alle Kaiserporträts mit Michaels Gesichtszüge abgearbeitet und mit jenen des Nikephoros ausgestattet werden. Inwiefern man allerdings dem wirklichen Aussehen beider Kaiser Rechnung trug, ist kaum mehr zu beantworten. Der Mutinensis gr. 122 liefert weder von Michael VII. noch von Nikephoros III. Botaneiates ein vollständiges Porträt.<sup>119</sup> (Abb. 23) Die Jugendlichkeit Michaels ist eventuell durch den schmalen Oberlippenbart angedeutet, vielleicht sind seine Wangen etwas weniger zerfurcht als die des Nikephoros. Den Kinnbart schneidet dieses Bild fast zur Gänze ab. Der Zuschnitt eines Bartes als individuelles Merkmal kann nicht, wie öfter festgestellt, als aussagekräftiges Charakteristikum der Individualität eines Kaisers gelten. Nikephoros trägt im Mutinensis im Unterschied zu Michael rechts einen dicken seitlichen Zopf, es könnte sich auch um eine

---

<sup>117</sup> Spatharakis, S. 107f und 112 ff.

<sup>118</sup> Anna Komnena, *Alexias* II,1,1. Weiter unten im Text (*Alexias* III,13) beschreibt Anna Komnena das Aussehen des siebenjährigen Michael mit denselben Attributen, die sie an anderer Stelle (S. 27) für die Beschreibung der Mutter wählt: „... Teint wie Milch und von zarter Röte dort, wo es angebracht ist, wie die Rosen, die gerade ihre frisch geöffneten Knospen aufleuchten lassen...“ Das rotblonde Haar und die weißhäutigen Gesichter dieser Fremden aus Georgien müssen auf den wohl eher dunklen Menschenschlag in Byzanz exotisch gewirkt haben, weshalb diese Besonderheiten in Wort und Bild mehrmals hervorgehoben wurden.

<sup>119</sup> Bei Spatharakis, im Anhang als schwarz-weiß Abbildungen Nr. 123 a,b.

mächtige Pendilie handeln. Auch sein Bildnis ist beschnitten, ihm fehlt ein Teil der linken Gesichtshälfte. Soweit mir bekannt ist bzw. aus der Literatur hervorgeht, gibt es keine zuverlässigen Informationen darüber, wie Michael und Nikephoros ausgesehen haben. Die Coislin 79 Handschrift liefert kaum Anhaltspunkte dafür, der füllige, graumelierte Bart scheint die einzige nachträgliche Überarbeitung zu sein, um aus dem jugendlichen den gealterten Kaiser zu machen.

Spatharakis' zufolge wurden die vier an Nikephoros III. Botaneiates angepassten Blätter an den Rändern beschnitten und auf neue Bifolia aufgesetzt.<sup>120</sup> Die rote Tinte auf dem Goldhintergrund ließ sich mühelos ausradieren, aber wieder war nicht genügend Platz für den langen Namenszug des neuen Kaisers vorhanden. Auf dem Pergament verwischte man den Eindruck der Überarbeitung so gut wie möglich, die krummen Rahmungen der vier Blätter verraten die Eingriffe. Der Kopf des jungen Michael sei, so Spatharakis, nicht einmal ausgetauscht, sondern nur ein wenig an das ungefähre Aussehen des Nikephoros III. Botaneiates angepasst worden. Und wie bei Monomachos sitzt auch bei Nikephoros der große rote Mittelstein der Krone nicht, wie er sollte, genau in der Mitte über der Nase. Die physiognomischen Änderungen, die hauptsächlich Nase und Bart des Kaisers betreffen, zeigen etliche weiße und graue Linien, die den Vollbart verlängern und diesen wie den Oberlippenbart samt Haupthaar als graumeliert erscheinen lassen. Die veränderte Nase sei gut zu sehen, man habe ihr mit einigen dicken Strichen eine markante aquiline Form gegeben.

#### **4.2.2. Ein Kaiser und der Mönch Sabas**

Auf der zweiten Illustration in Coislin 79 wird dem Kaiser von einem Mönch ein großer Foliant präsentiert.<sup>121</sup> (Abb. 24). Nach C.L. Dumitrescu sei hier nicht Michael VII., sondern in der Tat Nikephoros zu erkennen, der wahre Empfänger der Homilien. Dabei ignoriert Dumitrescu an von Spatharakis' allseits anerkannten Nachweis, dass alle vier Kaiserköpfe überarbeitet und auf alt retuschiert wurden.<sup>122</sup> Diese Emendationen zu ignorieren hieße, sie als Ausdruck historischer Umstände mit beachtlichen Folgen für die beteiligten Personen zu übergehen.

---

<sup>120</sup> Spatharakis, S. 107 ff.

<sup>121</sup> BN Coislin 79 323 Folien, 40,5 x 31 cm; f 1 (2bis) r.

<sup>122</sup> C.L. Dumitrescu, 'Remarques en marge du Coislin 79, Les trois eunuques et le problème du donateur', B, 57 (1987), 32-45. Dagegen Spatharakis, The portrait, 107-118; auch H. Maguire, 'Style and Ideology in Byzantine imperial art', Gesta, 28 (1989), 217-231, 221-228.

Die Illustration mit der Demonstration des Codex ist im unteren Teil zerstört, das Blatt selbst in seinem kunstvoll verzierten Rahmen ist bis auf etliche Verwitterungsspuren weitgehend intakt. Die Darstellung hebt sich von der Norm der erhaltenen Kaiserbildnisse des 11. Jahrhunderts ab, insofern sie eine Begegnung zweier Personen in einem Innenraum inszeniert und die Figurenauffassung auf tradierte stilistische Normen anlehnt. Ebenso unüblich sind die lebhaften Farben, die dem gewohnten Dreiklang von Gold, Rot, Blau, die Farben Braun und Grün hinzufügen, deren unterschiedliche Nuancen der Darstellung eine lebhaft Note verleihen, weit entfernt von den bisher beschriebenen goldgrundigen Miniaturen. Gold in schmutzig dunklen Übermalungen, vermutlich von späterer Hand, zeigt sich nur im oberen Abschnitt des eleganten Raumes. Dieser, eine Schreibstube wohl im kaiserlichen Palast, ist ausgestattet mit verzierten Säulchen, die blau eingerahmten Rundbogenfenster tragen, mit einem aufwändig gearbeiteten gedrechselten Buchständer und einem mit blauen Mäandern verzierten Fußboden. Drei ebenfalls blau und weiß gerahmten Rundfenster in der linken Raumhälfte geben den Blick frei hinaus in die Dunkelheit und legen so den Zeitpunkt der Darstellung fest. Angedeutete Arkaden im unteren Teil sind schwer zu deuten, sie wirken, als ob die agierenden Personen auf erhöhtem Bodenniveau stünden. In diesem Ambiente, dessen Perspektivität trotz aller räumlichen Verortung vernachlässigt wird, befinden sich zwei Personen. Rechts sitzt unter einem hohen Baldachin ein Kaiser mit Nimbus und Krone auf einem goldenen Thron in Form einer Lyra; links, dem Kaiser gegenüber, steht ein schwarzbraun gekleideter Mann. Der bekrönte und nimbierte Kaiser, angetan im blauen Skaramangion und goldenem Himation, sitzt in einer Art Exedra, zwei weiße Säulchen tragen einen mit Herzblättern verzierten Baldachin; der purpurrote Vorhang, ein ebensolches Sitzpolster und die auffallend roten Schuhe lassen keinen Zweifel an seiner Identität aufkommen. Die bartlose Figur am Lesepult, in der braunen Kutte und dem schwarzen Umhang samt der runden schwarzen Kopfbedeckung, ist unschwer als Mönch zu erkennen. Seinen Namen verrät die Beischrift O EN MONAXOIC EYTABECETATOC CABAC KAI III...<sup>123</sup> Es ist Sabas, der Mönch. Er weist mit dem Zeigestock auf sein Werk, den geöffneten Folianten mit den Homilien des Johannes Chrysostomos. Eine zweite, nicht mehr zu entziffernde Schrift windet sich um den Baldachin des Kaisers. Über der gesamten Illustration formuliert der selbstbewusst seinen Lohn erbittende Künstler in großen roten Majuskeln in Versen die Widmung an den Kaiser:

---

<sup>123</sup> Beischrift bei Spatharakis, S. 108.

Oh berühmter Zepterträger an der Spitze der Könige,  
Sei entzückt von den Freuden der Worte,  
Und erfreue die Seele und applaudiere jubelnd;  
Belohne deine Diener mit einer großzügigen Hand.<sup>124</sup>

Die oftmals konstatierte individualisierende Figurenzeichnung lässt sich auch hier bestenfalls am Bart festmachen, von einer realistischen Wiedergabe des Nikephoros III. Botaneiates zu sprechen ist Mangels Vergleichsmomente auch hier nicht möglich. Nikephoros III. Botaneiates, dem neuem Besitzer gereichte die Handschrift und die darin enthaltenen Illustrationen zu Ruhm und Ehre, trotz aller optischen Verallgemeinerungen.

---

<sup>124</sup> Spatharakis, S. 108, englisch, deutsch von der Ffn.

## **Zusammenfassung**

Nach dem Ikonoklasmus des 8. und 9. Jahrhunderts spielten in der byzantinischen Kunst und Kultur neben den Bildnissen der Heiligen auch jene der Kaiser wieder eine überragende Rolle. Die hier vorgestellten Kaiserbildnisse des 11./12. Jahrhunderts bewegen sich in einer stilistischen Umbruchszeit, manch überkommene Elemente der hellenistisch-klassischen Epochen sind vereinzelt zu erkennen. Im Wesentlichen finden die Künstler, Maler wie Mosaizisten, neue Ausdrucksformen zur Darstellung der kaiserlichen Majestät. Sie setzen vermehrt auf Abstraktion und Entmaterialisierung der Figuren, einst naturalistisch gestaltete Figuren beschränken sich auf das himmlische Personal, naturalistische Hintergründe weichen in der Regel einem einheitlichen Goldgrund, der keinerlei Anhaltspunkt zur Verortung des Geschehens preisgibt. Auffallend ist die neue Figurenauffassung für die Darstellung der Kaiserfiguren. Anstelle realisierender, voluminöser, belebter Figuren treten nun zweidimensionale, starr stehende Figuren ohne Gestik und Mimik auf, statt Perspektive, Licht- und Schattenspielen und Verkürzungen setzen die Künstler auf Reihung von körperlosen, frontal gestellten Figuren in Registern. Die neue ‚abstrakte‘, graphische Form verlegt die Gestalten der Kaiser in eine bewusste Distanz zu den Menschen, Ausdruck der Nähe des Herrschers zum Göttlichen.

Die Funktion der Kaiserporträts bleibt unverändert, in neue Form gegossene Propaganda des guten, gottnahen Herrschers, Repräsentant kaiserlicher Macht. Das Kaiserbildnis wird zum Stereotypus, vereinzelte Abänderungen von Physiognomien sind zweitrangig, Name, Titulatur, kaiserliche Insignien und Attribute ersetzen Individualität und realistische Charaktereigenschaften der dargestellten Regenten.

## Quellen und Literatur

Anderson, J. Y. C. The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master. *Dumbarton Oaks Papers*, 1982, Vol. 36, 1982.

Anderson, J.C., 'The date and purpose of the Barberini Psalter, *CahArch*, 31, 1983.

Anderson J. C., The Gospels of John II. Komnenos. *Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, AD. 843-1261.* Helen C. Evans and William D. Wixom (Ed.), New York 1997.

Asutay-Effenberger, N., Effenberger, A. *Byzanz. Weltreich der Kunst*, München 2017.

Choniates Niketas, *O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniates*, translated by Harry J. Magoulias, Wayne State University Press Detroit 1984.

Barber, C. *Theodore Psalter E-Facsimile.* Illinois, 2000, University of Illinois Press.

Bauer, F. A., *Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike: Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos.* Mainz 1996.

Bucossi A. und Rodriguez A. (Ed.), *John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son* (Centre for Hellenic Studies, King's College London Publications, 17, Band 17).

Belting H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

Buchthal H., The Exaltation of David. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974.

Brubaker, L. *Inventing Byzantine Iconoclasm*, London 2012.

Ioli M.C., Holy Icon or sacred body) The Image of the Emperor in the Iconoclastic Controversy. *Byzantine and Modern Greek Studies* 48 (1).

Collingwood R. G., *The Principles of Art*, Oxford 1950. S. 53.

Cormack R., Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul. *Art History* 4, 1981.

Cormack R., *Aristocratic Patronage of the Arts in 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Century Byzantium. The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage.* London 1989.

Curtius E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, München<sup>10</sup>1984

Cutler A., The Idea of Likeness in Byzantium. Anthony Eastmond and Liz James (Eds.), *Wonderful Things: Byzantium Through Its Art. Papers from the Forty-Second Spring Symposium of Byzantine Studies*, London, 20-22 March 2009, London 2013.

Delbrück R., *Antike Porträts*, Bonn 1912.

Demus O., *die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100-1300*, Baden bei Wien 1935.

Demus O., Byzantine Mosaic Decoration, New York, 1976.

De Wald, E., The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter. *Hesperia*, 13, 1944.

Der Nersessian S., A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks, Source: Dumbarton Oaks Papers, 1965, Vol. 19, 1965.

Eastmond A., Between Icon and Idol: The uncertainty of imperial images, *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium*. Studies presented to Robin Cormack, eds. Antony Eastmond and Liz James, Aldershot, 2003.

Ebersolt J., Les arts somptuaires de Byzance, Paris 1923.

Engemann J., Herrscherbild. Reallexikon für Antike und Christentum 14, Stuttgart 1988.

Finlay P., B.A. Making and viewing the Theodore and Barberini Psalters, London BL. Add. 19.352 and Vat. Barb. gr. 372, Belfast 2005.

Grabar A., L'Empereur dans l'Art Byzantin. Recherches sur l'Art officiel de l'Empire d'Orient. Paris, 1036

Goldschmidt A., Weitzmann K., Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XII. Jahrhunderts I, Berlin 1930.

Gombrich E. E., Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. New York 1959. S. 87.

Herrin J. Mullett M., Otten-Froux C., Mosaik. Festschrift for a. H.S. Megaw. British School at Athens, Studies 8, London 2001.

Hutter, I., Frühchristliche und Byzantinische Kunst. Malerei, Plastik, Architektur. *Belser Stilgeschichte*, Bd. 4, 1968.

Hutter I., 'Theodoras bibliographos und die Buchmalerei in Studiu [sic]', *Opora, studi in onore di Mgr. Paul Canart per il LXX compleanno*, Bollettino badia Greca di Grottaferrata, n.s. 51, ed. S. Luca and L. Perria (1997).

James, L. (Hg.), Art and text in Byzantine culture, Cambridge 2001, Cambridge University Press.

James, L., Empresses and Power in Early Byzantium, London 2001.

Jerphanion G., Le Thorakion, Caractéristique iconographique du XIe siècle. *Mélanges Ch. Diehl*, Paris 1930, II.

Kalavrezou I., Imperial Portraits. ODB, Oxford 1991

Karagiorgou O., The Emperor's New Clothes. Looking anew at the Iconography of the Tondi. The Tondi in Venice and Dumbarton Oaks. *Art and Imperial Ideology between Byzantium and*

Venice (Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, 5 marzo 2015), ed. N. Zorzi, A. Berger, L. Lazzarini, Venezia: Centro Tedesco di Studi Veneziani – Roma 2019.

Kähler H., Die Hagia Sophia. Mit einem Beitrag von Cyril Mango über die Mosaiken. Berlin 1967.

Kantorowicz E. H., The King's Two bodies. A Study in Medieval Political Theology, Princeton 1957.

Karagiorgou O., The Emperors's New Clothes: Looking anew at the Iconography of the Tondi. The Tondi in Venice and Dumbarton Oaks: Art and Imperial between Byzantium and Venice. Eds. Niccolò Zarzi, Albrecht Berger and Lorenzo Lazzarini, Rome, 2019.

Katzenellenbogen A., *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art: From early Christian times to the thirteenth century.* New York 1964.

Kitzinger E., On the Portrait of Roger II. In der Martorana in Palermo. *Proporzioni*, 3, 1950; nachgedruckt in Ernst Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Indiana, 1976.

Kommenos A., *Alexias*, Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Diether Roderich Reinsch, Köln 1996.

Kruse H., Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche. Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. 19.3. Paderborn 1934.

Kurtz E. (Hg.), *Michaelis Psellis Scriptas Minora*, 2 vol, Mailand 1936-1941.

Linardou K., Imperial Impersonations: Disguised portraits of a Komnenian prince and his father (S. 155-182). Bucossi A. und Rodriguez A. (Ed.), *John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son.* Centre for Hellenic Studies, King's College London Publications, 17.

Magdalino P., Nelson R., The Emperor in Byzantine Art of the 12<sup>th</sup> Century. *Byzantinische Forschungen.* Internationale Zeitschrift für Byzantinistik, hrsg. von A.M. Hakkert und W.E. Kaegi Jr., Bd. VIII. Amsterdam, 1982 VI.

Maguire H., Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art. *Dumbarton Oaks Papers*, 1974, Vol. 28 (1974).

Maguire H., Style and Ideology in Byzantine Imperial Art. *Gesta*, 1989, Vo. 28. Nr. 2, 1989.

Maguire H. *Images of the Court. Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era AD. 843-1261.* Helen C. Evans and William D. Wixom (Ed.), New York 1997 (Ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204.* Washington D.C. 1997.

Maguire H., Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean: Comparative Perspectives. Leiden u.a. Brill, 2013.

Mango C., Materials for the Study of The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington 1962.

Mango C., Die Mosaiken: Kähler, H., Die Hagia Sophia. Berlin 1967 (S. 49-64).

Mango, C., The art of the Byzantine Empire 313-1453. Sources and documents. Toronto u.a. : Univ. of Toronto Press, 2004.

Marsengill K. Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art. Byzantios: Studies in Byzantine History and Civilization 5. Turnhout, Belgium Brepols 2013.

Martin F. D., On Portraiture. Some Distinctions. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 20 (1961).

Schweitzer B., Griechische Porträtkunst. Probleme und Forschungsstand. Acta Congressus Madvigiani Hafniae MDMLIV, Kopenhagen 1957-58, III,8.

Oikonomides N., Leo VI. and the Narthex Mosaic of Saint Sophia. Dumbarton Oaks Papers 30.

Oikonomides N., The Mosaic Panel of Constantine IX. And Zoe in Saint Sophia. REB 36 1978 France.

Oretskaia I., Monumental Painting of the Byzantine World c. 11000. Style and Imagery. "Fenestella" I, 2020.

Ousterhout R. Architecture and patronage in the Age of John II., S. 135.154. Bucossi A. und Rodriguez A., John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son Centre for Hellenic Studies, King's College London Publications, 17.

Parani M. G., Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries). Leiden 2003.

Preimesberger R., Baader R. Suthor N. (Hg.) Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Das Porträt. Berlin 1999.

Ranoutsaki Ch., Purpur in Byzanz. Privileg und Würdeformel, Wiesbaden 2022.

Rodenwaldt G., über den Stilwandel der Antoninischen Kunst, Abhandlungen d. preuss. Akad. d. Wiss. Ph.-Hist. Kl., 1935, Nr.3.

Spatharakis J., The Portrait in Byzantine illuminated Manuscripts, Leiden 1976.

Spatharakis J., Corpus of dated illuminated Greek manuscripts to the year 1453, Leiden, 1981.

Spieser J.-M., Invention du Portrait du Christ. Le Portrait, La Représentation de l'Individu. Textes réunis par Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth Ed.) Firenze, 2007.

Spieser J.-M., The Use and Function of Illustrated Books in Byzantine Society. A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts, Brill 2017.

Studer-Karlen M., The Emperor's Image in Byzantium. Perceptions and Functions. Michele Bacci (ed.), Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11. -15. Jh.), Brill, Leiden, Boston 2022.

Talbot A.-M., 'Epigrams in context: metrical inscriptions on art and architecture of the Palaiologan era', *DOP*, 53, 1999.

Underwood R., Architecture and patronage in the age of John II. Bucossi A. und Suarez A.R. (Ed.) John II. Komnenos, Emperor of Byzantium. In the Shadow of Father and Son, Centre for Hellenic Studies, King's College London Publications, 17.

Walker, A., The Emperor and the World. Exotic Elements and the Imaging of Middle Byzantine Imperial Power, Ninth to Thirteenth Centuries C.E. Cambridge University Press 2012, pp. XIV-XXII.

Wessel K., „Kaiserbild“, RBK, 3 Stuttgart 1976.

Whittemore T., The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. The Imperial Portraits of the South Gallery, Boston 1942

### **Digital links**

Cod.Vat.Barb.gr.372

Cod.Mutin.gr.122.

Cod.Vat.Urb.gr.2

Cod.Vat.gr.666

Cod.Cod. Vat.Gr.1176

[www.doaks.org/etexts.html](http://www.doaks.org/etexts.html)BNF Gallica Coislin 79 -

<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc255287>

# Abbildungen



Barberini Psalter, Vat. Cod. Barb. gr. 372, fol 5r, Pergament, 20,3 x 17,0 cm, Konstantinopel 1060 (?)  
Konstantin X. Doukas und Eudocia Makrembolitissa mit einem ihrer Söhne (?)



Cod. MS. Sinai. 364 f 3r, Pergament, 33 x 25 cm, Konstantinopel um 1042, Konstantin IX. Monomachos Zoe und Theodora



Cod. Mutin.122 (A. 12.Jh.) Papier, Kopie 15. Jh.  
Zoe, Konstantin IX. Monomachos, Theodora

Cod. MS. Sinai. 364 f 3r, Pergament, 33 x 25 cm, Konstantinopel um 1042, Konstantin IX. Monomachos Zoe und Theodora



BN Ms. Gr. Coislin. Gr. 79., fol 1v, Pergament 40,5 x 31 cm, Konstantinopel (1071-1081)  
Homilien des Johannes Chrysostomos, Kaiser Nikephoros Botaneiates (Michael VII. Dukas) Maria von Alanien

5

Christus krönt das Kaiserpaar Michael VII. Doukas und Maria von Alanien, Emaille Applikation auf dem Chachuli-Triptychon, 2. H. 11. Jh.

Chachuli-Triptychon, 2,02 x 1,47 m, 2. v. 12. Jh. (?)  
Staatliches Museum Georgien, Tiflis

6

Cod. Vat. Urb. gr. 2, f. 19v, Pergament, 18,5 x 13 cm. Konstantinopel (1122 ?)  
Johannes II. und der Porphyrogennetos Alexios

Kamilavkion (sphärische Kuppelkrone)

8

Vat. Cod. Urb. gr. 2 f 20v-21r, Pergament, 18,5 x 13 cm, ( 1122?)  
Geburt Christi und und Evangelist Matthäus mit Miniatur einer Darstellung der Kaiserin Irene (?)

9

Vat. Cod. Urb. gr. 2 f 20v-21r, Pergament, 18,5 x 13 cm, ( 1122?)  
Miniatur einer Darstellung der Kaiserin Irene (?)

Leningrad Cod. gr. 214 f 311v, Pergament 17,5, x 12,5cm  
Konstantinopel, 2. H. 11. Jh. Michael VII. + Maria von Alanien



10

Cod. Vat. Urb. Gr. 2, f. 19v

Roger II. wird von Christus gekrönt, Mosaik in der Kirche Santa Maria dell' Ammiraglio (La Martorana) um 1143



11

Die Kirchenväter entbieten Kaiser Alexios I. ihre Schriften, (um 1125) Cod. Vat. Gr. 666 f. 1v-2r Konstantinopel, Pergament, ff. 259, 33,5 x 24,3 cm



12

Alexios I. bringt die *Panoplia Dogmatica* Christus zum Geschenk dar, Pergament, 33,5 x 24,3 cm, um 1125 Konstantinopel, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Gr. 666 f. 2v



13

Cod. Mutin. 122 (A. 12. Jh.) Papier, Kopie 15. Jh., f. 280v, Alexios I. Komnenos



14

Theodora I. mit ihrem Hofstaat, Mosaik, um 550, San Vitale, Chorapsis, Ravenna



15

Sant' Apollinare in Classe, Apsis, Ravenna, (671-677) Konstantin IV. übergibt dem Erzbischof das Privileg, die Kirche zu einer autokephalen Kirche zu erheben.



16

Johannes II. und Piroka-Irene, Mosaik, Konstantinopel, 1122 (?) Hagia Sophia, südliche Galerie, Ostwand



17

Kaiserin Irene und Alexios, Mosaik, Konstantinopel, 1122 (?) Hagia Sophia, südliche Galerie, Ost- und Südwand



Nikopoia, Apsismosaik  
Hagia Sophia, Istanbul

Johannes II. und Piroka-Irene, Mosaik, Konstantinopel, 1122 (?) Hagia Sophia, südliche Galerie, Ostwand



König Wilhelm II. (ca. 1171-1189) Mosaik, Santa Maria Nuova, Monreale, Sizilien, um 1180



Ikone des Christus Pantokrator  
1. H. 6. Jh. (?) Katharinenkloster  
Sinai, Enkaustik 84,5 x ca. 43,8 cm

Konstantin IX. Monomachos und Zoe, Mosaik, (1042-1055) Konstantinopel, Hagia Sophia, südliche Galerie, Nordwand



BN Ms. Gr. Coislin. Gr. 79., fol 1v, Pergament 40,5 x 31 cm, Konstantinopel (1071-1081)  
Homilien des Johannes Chrysostomos, Kaiser Nikephoros Botaneiates (Michael VII. Dukas) Maria von Alanien



Mutin. Gr.122, Nikephoros III. Botaneiates

Michael VII. Doukas



Homilien des Johannes Chrysostomos (1071 und 1081), BN Coislin 79 f 1 (2bis) r Nikephoros III. Botaneiates(Michael VII. Doukas) und der Mönch Sabbas