

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 10 (1981)

Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980-1981), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Ανδρέα Γρηγ. Ξυγγόπουλου (1891-1979)



**Μια εικόνα με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο στη Βιέννη. Νέες πτυχές για την εικονογραφική εξέλιξη της κυκλικής σύνθεσης (πίν. 95-98)**

*Karoline KREIDL-PAPADOPOULOS*

doi: [10.12681/dchae.915](https://doi.org/10.12681/dchae.915)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

KREIDL-PAPADOPOULOS, K. (1981). Μια εικόνα με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο στη Βιέννη. Νέες πτυχές για την εικονογραφική εξέλιξη της κυκλικής σύνθεσης (πίν. 95-98). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 10, 339-356. <https://doi.org/10.12681/dchae.915>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Die Ikone mit Petrus und Paulus in Wien. Neue  
Aspekte zur Entwicklung dieser Rundkomposition  
(Taf. 95-98)

---

Karoline KREIDL-PAPADOPOULOS

Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980-1981), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Ανδρέα Γρηγ. Ευγγόπουλου (1891-1979) • Σελ. 339-356

ΑΘΗΝΑ 1981

## DIE IKONE MIT PETRUS UND PAULUS IN WIEN NEUE ASPEKTE ZUR ENTWICKLUNG DIESER RUNDKOMPOSITION \*

(TAF. 95 - 98)

Die griechische Ikone mit den einander umarmenden Apostelfürsten im Kunsthistorischen Museum in Wien ist vom Typus her eine Miniatur-Ikone (Maße: 17,4 × 15,4 cm) (Taf. 95). Hierher gelangte sie über die Ambraser Sammlung des Herzogs Ferdinand von Tirol, der sie seinerseits in der Hinterlassenschaft des Peter Schiopul (1559 - 1568 Hospodar der Walachei, 1574 - 1577 und 1582 - 1591 Hospodar der Moldau) vorfand. Peter Schiopul erhielt nach seinem politischen Sturz in der Nähe von Bozen (Bolzano, heute Italien) politisches Asyl und verstarb dortselbst im Jahre 1594. Auf dem vergoldeten Silberrahmen der Ikone, welcher allein die Körper der Apostel und ein kleines Feld des Goldhintergrundes zwischen ihnen freiläßt, befindet sich eine Widmungsinschrift in Kirchenslawisch, welche lautet: "Ion (Johann) Petru Vojvod und sein Sohn Ion Vlad, Vojvod und Herr des ganzen Ugrowalachischen Landes, haben diese Ikone geschaffen (gestiftet)". Bei dem in der Inschrift genannten Sohn Vlad handelt es sich um den Erstgeborenen aus der Ehe mit Maria Amirali von Rhodos; er trat in das Kloster Galata bei Iași (Moldau), einer Stiftung Peter Schiopuls (1576 - 78) ein, und verstarb dortselbst in jungen Jahren<sup>1</sup>. Die Stiftungsinschrift an der Ikone bezieht sich allein auf die Metallverkleidung, während diese anhand stilistischer Kriterien als ein Werk der spätpaläologischen Epoche erkannt werden konnte und in die Zeit um 1400 datiert wurde. Im Folgenden werden wir diese These auch mit anderen Argumenten erhärten können; die Metallverkleidung, die zu den besten rumäni-

\*Ältere Literatur und Beschreibung, s.: Karoline Kreidl-Papadopoulos, Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 66 (1970), 49ff. und 90; eadem, Ikonen und Kultobjekte der Ostkirche, Ausstellung im Kunsthistorischen Museum, Okt.-Dez. 1981. Kat. Nr. 2.

1. Const. Giurescu, *Istoria Romanilor*, Bd. II/1, Bukarest, 1943, S. 237-249; N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic localitatilor si monumentelor medievale din Moldova*, Bukarest, 1974, S. 447-450.

schen Treibarbeiten aus dem 16. Jhd. zählt, lassen wir jetzt beiseite.

Entfernen wir den Rahmen, so sehen wir, daß die Nagellöcher den am Rahmen sichtbaren Nägeln entsprechen, sodaß wir annehmen müssen, daß dies die erste Metallverkleidung der Ikone ist. Die Ikone wurde bei deren Anbringung pietätloserweise besonders am oberen Rand grob beschnitten; ursprünglich ging der Goldgrund vom Binnenfeld zum Rahmen ungebrochen weiter. Auf der Rückseite der Ikone finden wir eine dreizeilige Inschrift in Griechisch, die nur teilweise lesbar ist, wahrscheinlich ein Schenkungsvermerk oder eine Notiz eines Inhabers der Ikone, die paläographisch nach 1500 zu datieren wäre<sup>2</sup> (Taf. 96b). Entzifferbar ist "archidiakon der grossen Kirche Dionysiou". Die Schrift wurde auf die weiße Grundierung der Rückseite der Ikone gesetzt, als sie bereits Schäden aufgewiesen hatte und nicht mehr neu war. Der paläographische Befund deckt sich daher mit der Annahme, daß der genannte Archidiakon nicht der erste Besitzer dieser Ikone sein konnte; auch wäre die Rückseite eine ungewöhnliche Stelle für eine Widmungsinschrift. Hingegen gewinnen wir aus dieser Notiz die Information, die wir auch im Folgenden belegen können, daß mit "Dionysiou" das gleichnamige Kloster auf dem Berge Athos gemeint sein muß und daß Peter Schiopol diese Ikone von dort her erhalten hatte. Es ist bekannt, daß Peter Schiopol an das Kloster Dionysiou eine jährliche Spende von 6.000 Asperoi zukommen ließ, und ebenso bekannt ist die Dedikation des Klosters über ein Metochion bei Jaşi, nämlich Hlincea<sup>3</sup>. Er leistete gleichfalls Schenkungen in Form von Geldspenden an die Klöster Lavra, Chilandar und Zographou, sowie an das Patriarchat von Konstantinopel. Die Tradition der walachischen und moldauischen Fürsten als Stifter auf dem Berge Athos ist seit 1363 belegt – als Fürst Alexandru für den Ausbau von Koutlumusiou sorgte – und geht bis in das 19. Jhd. hinein. So wurde z. B. für den Cod. Dionysiou 587, einem Lektionar aus Konstantinopel, das 1059 datiert ist, ein Einband aus Silber gespendet, der stilistisch der Metallverkleidung der Ikone in Wien sehr nahe steht und von "Vojvod Peter und seiner Frau" gespendet worden ist<sup>4</sup>; ein zweiter

2. Mit der Entzifferung befaßten sich Univ.-Prof. Dr. H. Hunger und Prof. Dr. Kresten, wofür ich mich ganz herzlich bedanke. Leider ist sie nur teilweise lesbar.

3. Vgl. C. Giurescu, op. cit. Bd. II/1, S. 225f.

4. St. Pelekanides - P. C. Christou - C. Tsiumis - S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts, Vol. I*, Athen, 1973, S. 435, V. Candea - C. Simionescu, *Die Beziehungen der Rumänen zum Berge Athos*, Bukarest, 1979. Für diese Literaturhinweise danke ich Dr. M.-D. Peyfuß, Institut für Osteuropäische Geschichte, Wien, recht herzlich. Berühmt ist die Lipsa-



Buchdeckel wurde dem Kloster von Mircea Ciobanu, dem Fürsten der Walachei (1545 - 1559) und seiner Frau, Fürstin Chiasna im Jahre 1555 geschenkt. Ein dritter, ähnlichen Stils, gehört zu Cod. Dionysiou 588, trägt eine griechische Inschrift und ist 1564 - 1565 datiert<sup>5</sup>. Die ist ein treffliches Beispiel der Symbiose des Rumänischem mit dem Griechischen in dem Kloster Dionysiou im 16. Jhdt. Der größte Wohltäter dieses Klosters ist jedoch Peter Rareș ("Herr über das gesamte Gebiet der Moldau und der Walachei") der 1541 - 1546 den nach einem Brand (1535) notwendig gewordenen Wiederaufbau der Hauptkirche ermöglicht hatte<sup>6</sup>.

Die regen Beziehungen Peter Schiopuls zu dem Kloster Dionysiou machen es sehr wahrscheinlich, daß er die dort befindliche Ikone mit Petrus und Paulus entweder zum Geschenk erhalten hatte oder gekauft hatte. Es wäre denkbar, daß sie hier auch entstanden ist, in einem Milieu, das durch seinen Gründer Dionysios und den Stifter Alexios III. Komnenos von der höfischen Kunst in Trapezunt geprägt worden ist. Dieses Milieu repräsentieren einerseits das Chrysobull mit den Porträts des Kaisers Alexios III. und seiner Frau Theodora (1375)<sup>7</sup> und andererseits eine Ikone mit Alexios III. und Johannes den Täufer, die analog bald darauf im Kloster selbst entstanden sein dürfte (Taf. 96a)<sup>8</sup>. Im Verhältnis zu der letzteren ist freilich die Qualität der Wiener Ikone höher, doch wäre es immerhin möglich, daß zu einem späteren Zeitpunkt ein ausgezeichnete Künstler auf dem Athos tätig gewesen war. Aus einer Beschreibung wissen wir, daß mehrere Ikonen aus dem 14.

nothek für die Gebeine des auf Dionysiou verstorbenen Patriarchen Nifon, die Neagoe Besarab 1515 gestiftet hatte: vgl. Archimandrit Gabriel, 'H ἐν Ἀγίῳ Ὁρει ἱερὰ μὀνὴ τοῦ Ἀγίου Διονυσίου, Athen, 1959, Abb. auf S. 73; The Treasures, etc., I, S. 42.

5. Die Inschrift lautet: Τῷ κοσμηθέντι θεῖον δῶρον δέξου πρόδρομε Ἰωάννη δια ψυχικὴν σωτηρίαν οἰκτροῦ Ματθαίου σὺν τῷ Παναγιώτῃ, μητρός τε Θεοδώρας ἐν ἔτει 7073. Vgl. auch Archimandrit Gabriel, S. 62. Abb. auf S. 60. Hier mit korrekter Orthographie, wo das Wort θεῖον fehlt (dort θαιων).

6. G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris, 1927, Taf. 197. Über Peter Rareș vgl. M. Constantinescu - G. Daicovin - St. Pascu, Istoria compeudin, Bukarest, 1969, S. 622. Peter R. ermöglichte auch die Ausmalung des Katholikon von Dionysiou durch den kretischen Maler Georg: vgl. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, etc., 2. Aufl. Paris, 1960, S. 660; A. Xynopoulos, Σχεδιασμα τῆς ἱστορίας, etc. Athen, 1957, S. 547.

7. The Treasures, etc. I, S. 40; V. N. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Turin, 1967, S. 370, Ann. 63.

8. Die Ikone mit Alexius III., vgl. Archimandrit Gabriel, op. cit. S. 49 f., Abb. auf S. 20.

und 15. Jhdt der ursprünglichen Kirche gerettet worden sind<sup>9</sup>, interessanterweise auch eine mit "Petrus und Paulus (am linken Pfeiler), wie sie sich in Vatopedi befindet"<sup>10</sup> also eine Darstellung der Umarmung der Apostelfürsten! Doch ebenso gut könnte die Wiener Ikone eine Schenkung an das Kloster Dionysiou gewesen sein. Hinsichtlich der Inschrift an der Rückseite erscheint mir wichtig die Tatsache, daß das dem Hl. Johannes dem Täufer gewidmete Kloster schon seit dem späten 14. Jh. "τοῦ Διονυσίου" oder "τοῦ Κῆρ Διονυσίου" auch von offizieller Seite genannt worden ist<sup>11</sup>. So erscheint die Provenienz "Dionysiou" gesichert, doch nur für die Zeit nach 1500. Für die Zuweisung der Ikone an ein bestimmtes Atelier oder Malerschule fehlen uns die Vorarbeiten, denn nur Einzelnes ist publiziert. Die hervorragenden Apostelfiguren des Ikonostas in Chilandar<sup>12</sup> sprechen für die Tätigkeit bedeutender Ikonenmaler auf dem Hl. Berge – denn aus den beträchtlichen Dimensionen schließt man auf deren Tätigkeit an Ort und Stelle – doch reicht dies für die Lokalisierung unserer Ikone nicht aus. Auf Dionysiou selbst waren im 16. Jhdt die bedeutenden kretischen Maler, Georg und Euphrosinos am Werk<sup>13</sup>, doch auch damit ergeben sich keine festen Argumente für unseren Fall, denn wir kamen mit Hilfe datierter Wandmalereien zu dem Resultat, daß die Ikone mit Petrus und Paulus um das Jahr 1400 entstanden sein mußte<sup>14</sup>. Einen terminus post erhielten wir durch die Gegenüberstellung mit den durch die Stifter datierbaren Diptychen in Cuenca und im Kloster der Metamorphosis in Meteora<sup>15</sup>, als Ikonentypen, die ähnlich den Miniatur-Mosaik-Ikonen, Produkte einer "Luxuskunst" für die Privatandacht sind. Interessanterweise be-

9. Vgl. *ibid.* S. 24 - 26.

10. *Ibid.* S. 25; G. Millet, *Monuments de l'Athos, I*, Paris, 1927, Taf. 191/1; V. N. Lazarev, *Storia*, etc. Abb. 341(1197-1198 datiert).

11. Archimandrit Gabriel, S. 9 ff. N. Oikonomides, *Actes de Dionysiou (Texte)*, Paris, 1968, S. 13. Gegen Ende des 16. Jhdt, als der Convent größere Bedeutung gewann, wurde der Gründer des Klosters, Dionysios, aus Prestige Gründen heiliggesprochen.

12. V. J. Djurić, Über den "Cin" von Chilandar, *Byz. Zeitschr.* 53 (1960), Abb. 2, 5, 6, u. 11; K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - S. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Wien und München, 1965, Abb. 200.

13. Zu Georg von Kreta: G. Millet, *Recherches*, S. 660 und A. Xyngopoulos, *Σχεδιάσμα*, S. 547; M. Chatzidakis, 'Ο ζωγράφος Εὐφρόσυνος, in: *Études sur la peinture postbyzantine*, London, 1967, VI, S. 353ff.

14. K. Kreidl-Papadopoulos, *op. cit.* S. 93.

15. Vgl. K. Weitzmann - M. Chatzidakis, u.a., *op. cit.* Abb. 196 u. 197; *Byzantine Art, an European Art*, Ausstellungskatalog der 9. Europarat-Ausstellung in Athen-Zappeion, 1964, Nr. 193, 211 u. 212.

findet sich ein hoher Prozentsatz der erhaltenen Mosaikikonen in athonitischen Klöstern (=sieben Ikonen). Die Typenähnlichkeit "unseres" Paulus mit dem Hl. Johannes Chrysostomos in Dumbarton Oaks<sup>16</sup>, einer Mosaikikone, die aus Vatopedi stammt, ist auffallend (zu vergleichen wäre die riesige Stirn, der große Hinterkopf und die sehr feinen Gesichtszüge, die aufgesetzten Glanzlichter) aber nicht zufällig. Die geistige Beziehung der beiden wurde von altersher betont<sup>17</sup>. Die asketischen Züge des hl. Johannes Chrysostomos sind zwar in nachikonoklastischer Zeit entwickelt worden, aber in dieser überfeinerten Form erkennen wir den Geschmack der zweiten Hälfte des 14. Jhdts als Reaktion auf den kraftvoll-energischen Menschenschlag der frühpaläologischen Ära. In den überzarten, ja geradezu ausgedörrten Figuren der Staurothek des Bessarion wäre der Endpunkt dieser Stilphase erreicht<sup>18</sup>.

Das Fehlen einer Metallverkleidung (Basma) wäre möglicherweise durch die Sparsamkeit der Paläologen seit der Mitte des 14. Jhdts zu erklären, als sogar bereits vorhandene Metallrahmen, Thringia, etc. zum Zwecke der Münzprägung eingeschmolzen worden sind<sup>19</sup>. Andererseits wäre es denkbar, daß ein ästhetisches Prinzip, nämlich die Wirkung des schimmernden Goldgrundes eine Rolle spielt, da wir dies auch an anderen Ikonen des späten 14. und beginnenden 15. Jhdts beobachten können. Einen breiten Goldrand finden wir an der Ikone der Hll. Sava und Simeon Nemanja<sup>20</sup> und an einer Kopie der Vladimirskaia<sup>21</sup>.

Bei der Ikonenkunst ist die Frage nach "Schulen" noch schwieriger als bei der Monumentalmalerei, da nicht nur die Künstler, sondern auch die Objekte selbst wandern. Vielleicht würden wir in der uns gestellten Frage weiter kommen, wenn der Ikonenbestand des Athos systematisch publiziert werden würde, denn die mittelalterlichen Athosikonen würden "einen hinsichtlich der Stückzahl nicht viel kleineren

16. O. Demus, *Two Palaeologian Mosaic Icons*, D.O.P. XIV (1960), 69 ff.; vgl. M. Chatzidakis, *Ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στὴ Λαύρα*, ΔΧΑΕ, Per. 4, Bd. 7 (1973/74 [1974]), 49 ff.

17. O. Demus, S. 111; A. Xyngopoulos, "Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος «πηγὴ τῆς Σοφίας», Ἐφημερὶς Ἀρχαιολ. 1942/44 (1948), 1 ff.

18. V. Lazarev, *Storia*, op. cit. Abb. 576.

19. J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, S. 108 (nach Nikephoros Gregoras, *Bonner Edit.*, II, S. 748).

20. Abb. in O. Bihalji-Merin und S. Radojčić, *Icônes de Serbie et de Macédoine*, Belgrad, o. J. Abb. auf S. 71; S. Radojčić, *Jahr. Öster. Byz. Ges.* V (1956), 82.

21. V. N. Lazarev, *Ikonen der Moskauer Schule*, Wien-Köln-Graz, 1977, Abb. 50.

Katalog als der unlängst im Katharinenkloster auf dem Sinai aufgestellte<sup>22</sup> ergeben. Soweit wir jetzt sehen können, muß die Ikone mit Petrus und Paulus vor der Zeit eines Andreas Ritzos (Taf. 97a)<sup>23</sup> entstanden sein, denn hier treten die malerischen Elemente zugunsten plastischer zurück, wir haben stärkere Hell-Dunkel-Kontraste und modellierende Parallelschraffen als "Licht-Linien" und vor allem erhält die menschliche Figur Monumentalität und Fülle. Dieser Wandel ist im Oeuvre des Andreas selbst (geboren 1421, bis 1492 erwähnt)<sup>24</sup> nachzuvollziehen: Während in einem Jugendwerk, der Koimesis in der Galeria Sabauda in Turin<sup>25</sup>, noch etwas von der "Lichtmalerei" der spätpaläologischen Zeit nachklingt, ist in den Ikonen mit dem thronenden Pantokrator und der Gottesmutter auf Patmos der neue, monumentale Stil voll ausgereift. Der Vergleich der Büste des hl. Johannes Theologos – ein Detail aus der Pantokrator-Ikone – mit den beiden Büsten in Wien zeigt, daß mit Andreas Ritzos eine neue Epoche anhebt, die der Meister der Wiener Ikone noch nicht erlebt hatte. Die elegante Schwingung der Hals-Schulter-Partie ist einer neuen Festigkeit gewichen; die Proportionen sind gedrunken, die Tendenz zu stereometrischen Formen und scharfen Faltenbrüchen, sowie parallel geführter Linien ist deutlich an der Ikone in Patmos zu erkennen.

Der Maler der Ikone in Wien war ein Zeitgenosse Theophanes des Griechen, einem Genie, dem die Bewunderung seiner Zeitgenossen die Ausmalung von "mehr als vierzig steinerne Kirchen" zugemutet hatte<sup>26</sup>. Der exemplarische Exponent der spätpaläologischen Kunst brachte seine Kunstauffassung von Konstantinopel über Galata und Kaffa nach Rußland (1378). Für unseren Zusammenhang wichtig ist, daß das sog. Chitrovo-Evangeliar (W. I. Lenin-Bibliothek, Nr. 8657) überzeugend der Werkstatt des auch als Buchmaler gerühmten Theophanes zugeschrieben worden ist, und zwar mittels des Vergleichs der Initial-Ornamentik mit der des Koschka-Evangeliars (Lenin-Bibliothek, Manus. Nr. 8654, um 1392 entstanden)<sup>27</sup>. Als ein weiteres Argu-

22. V. J. Djurić, Über den "Cin", etc. S. 334.

23. Vgl. M. Chatzidakis, *Εικόνες της Πάτμου*, Athen, 1977, Taf. 13 und 16.

24. M. Cattapan, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, Θεσσαρισματα* 10 (1973), 138 ff.

25. Ibid., Taf. 5/1. M. Chatzidakis, *Études sur la peinture*, etc. IV, Taf. Z'.

26. Vgl. den Brief des Epifanij Premudryi an Kyrill von Tver, um 1415: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire (312-1453). Sources and Documents*, London, 1972, S. 256; V. N. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien, 1968, S. 7ff.

27. V. N. Lazarev, *Theophanes*, Abb. 80 - 90 und 91 - 109.

ment für die Zuschreibung an Theophanes führt V. N. Lazarev die russifizierten griechischen Namensbeischriften der Evangelisten an. Dem hinzuzufügen wäre der Hinweis, daß die Initialornamentik mit Tierformen, wie sie in den beiden erwähnten Manuskripten vorkommt, in einer griechischen Handschrift im Kloster Dionysiou, nämlich Cod. 105, die in das 13. Jhd. datiert wird, vorgebildet ist. Weiters bemerkenswert ist, daß wir in einem slawischen Lektionar, dessen Miniaturen von dem griechischen Maler Dorotheos im Jahre 1360 vollendet worden sind (Chilandar, Cod. 9m, fol. 234<sup>v</sup>)<sup>28</sup>, die bewegte, lebendige Form der Palmette in den Zwickeln oberhalb der Arkade, die den Evangelisten Markus rahmt zu finden ist die zu den bewegten, vegetabilen Formen der Petrus- und -Paulus-Ikone (in den Zwickeln außerhalb der Medaillons) führt. Wichtig für uns ist vor allem, daß in dem Chitrowo-Evangeliar, einer Handschrift aus den 90er Jahren des 14. Jhs, die in Rundfelder eingeschriebenen Evangelistensymbole<sup>29</sup> sich vom traditionellen, viereckigen Rahmenfeld befreit haben und nun als selbständige, runde Bildfelder aufgefaßt sind; dies ist ein Prozess, der in der byzantinischen Buchmalerei schrittweise erfolgt ist. Als einer der Vorläufer für die Konzeption des Chitrowo-Evangeliers kann die Athener Handschrift, Nat. Bibl., Cod. Nr. 57(6) gelten, wo auf den fol. 16, 108 und 264<sup>30</sup> die Medaillons mit den Evangelistensymbolen aus dem Zierfeld des Titulus herausgetreten sind und sich als Bildform verselbständigt haben. Der Weg dorthin führt über ähnliche Erscheinungen wie dem Berliner Codex Graecus Quarto 66, wo vielleicht auch Anleihen an Kuppeldekorationen vorliegen<sup>31</sup>. Dies ist ein wichtiger Schritt zur Aufwertung des Rundbildes an sich, während zuvor ein oder mehrere Medaillons mit Einzelfiguren oder Darstellungen bestimmter Szenen und Festtage des liturgischen Festzyklus in das dominierende viereckige, ornamental verzierte Epitheton bzw. Frontispiz eingebunden worden sind.

Wenden wir uns von der formalen Seite des Rundbildes mit Petrus und Paulus ab und der inhaltlichen zu, so ergeben sich auch hier ent-

28. The Treasures of Mount Athos, Bd. I, S. 426, Abb. 150-157. Auch ist bekannt, daß 16 Codices vom Kloster Dionysiou nach Moskau gewandert sind: vgl. Archimandrit Gabriel, op. cit. S. 64.

29. V. N. Lazarev, Abb. 118 - 121.

30. P. Buberl, Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen, Wien, 1917, Taf. X, Abb. 22 und XIII, Abb. 24 u. 28.

31. R. Hamann-MacLean, Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jh., Festschrift K. Usener, Marburg/Lahn, 1967, S. 225ff., bes. 235.

wicklungsgeschichtlich interessante Aspekte. Das Medaillon mit den Bildnisbüsten hat einerseits den Charakter eines Doppelporträts und andererseits wird durch die Aktion der Umarmung ein erzählendes Moment eingeführt, das die Darstellung als Ausschnitt einer bestimmten Szene ausweist. Die Begrüßung des Paulus durch Petrus in Rom, eine apokryph überlieferte Begebenheit, die die gemeinsame Tätigkeit der Apostelfürsten in Rom einleitete<sup>32</sup>, oder aber die Szene des Abschieds vor ihrem Tode<sup>33</sup>. Die Begegnung Petri und Pauli in Rom ist in den szenenreichen Illustrationsfolgen mit ihrem Leben und Wirken einbezogen, die naturgemäß im frühchristlichen Rom besondere Bedeutung erhielten. Aus späteren Nachzeichnungen wissen wir, daß ausgedehnte monumentale Zyklen mit dem Leben Petri und Pauli in Alt-St. Peter und in San Paolo fuori le mura vorhanden waren<sup>34</sup>. Seit der nachikonoklastischen Zeit ist in Konstantinopel eine breit erzählende Illustration zu den Apostelakten nachweisbar, die teilweise von der römischen differiert<sup>35</sup>. In Sizilien, in der Cappella Palatina und in Monreale<sup>36</sup> ist die Darstellung der brüderlichen Umarmung der Apostel durch eine Inschrift bezeichnet: Eintreffen des Apostel Paulus in Rom und Begrüßung durch Petrus (und weitere Christen). Petrus-und-Paulus-Zyklen spielten in der mittelbyzantinischen Monumentalmalerei eine geringere Rolle als die Einzeldarstellung der Apostelfürsten, deren Bedeutung als

32. Acta Apostolorum Apocrypha. Hsg. R. A. Lipsius u. M. Bonnet, Darmstadt, 1959, Bd. I, S. 120f. Nach J. Michl (Acta Petri et Pauli, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. I, Freiburg, 1957, Sp. 750f) handelt es sich um einen griechischen und lateinischen Text, wahrscheinlich aus dem 3. Jhd.

33. L. Réa u., Iconographie de l'art chrétien, Bd. III/3, Paris, 1959, S. 1050, Sp. 1096 u. 1100.

34. J. Garber, Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom, Berlin-Wien, 1918, St. Waetzold, Die Kopien des 17. Jhdts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Wien-München, 1964 (=Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XVIII), S. 58 ff., Kat. Nr. 669, Abb. 407. Nach W. Gerke (Duces in Milizia Christi, Die Anfänge der Petrus-Paulus-Ikonographie, Kunstchronik 7, 1954, S. 95 ff.) könnten die Lebenszyklen Petri und Pauli vorkonstantinisch sein, und einem älteren Traditionsstrom – Dura Europos – angehören.

35. H. Buchthal (Some representations from the Life of St. Paul in Byzantine and Carolingian Art, Tortulae, Studien zu altchristlichen und byzant. Monumenten, =Röm. Quartalschr., Suppl.-Heft 30, Festschrift J. Kollwitz, Freiburg, 1966, 43ff.) meint, daß schon für das 9. Jhd eine selbständige byzantinische Entwicklung faßbar wäre, die dann zuweilen auf die karolingische befruchtend gewirkt habe.

36. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, Abb. 43A, 83 und S. 296 ff.

Hauptstützen der Kirche durch ihre Präsentation an Pfeilern vor dem Altar, bzw. an den Kuppelpfeilern anschaulich gemacht wird, wie dies schon in der Sophienkirche in Konstantinopel nachweisbar ist<sup>37</sup>. Unserer Ansicht nach könnte das im Kloster Vatopedi bewahrte Fresko-Fragment mit den Aposteln, das nur als Schulterstück erhalten ist<sup>38</sup>, durchaus selbständig bestanden haben, ohne daß ein ganzer Zyklus mit dem Apostelleben postuliert werden müßte — wie wir auch im folgenden ausführen werden. (Ursprünglich soll sich dieses Fresko entweder im Refektorium des Klosters oder in einer Petrus und Paulus geweihten Kapelle, befunden haben — letzteres erscheint einleuchtend). Seit dem 14. Jhd. begegnen wir diesem Thema in der Monumentalmalerei immer wieder; z. B. in Hagios Demetrios in Makrichori, Euböa, 1303 datiert<sup>39</sup>, in der Kirche Zoodochos Pighi (Tzakarolon) in Prinos, Mylopotamou bei Rethymnos<sup>40</sup>, usw. Auf Athos selbst hat sich die ganzfigurige Darstellung der Umarmung in der Georgskapelle des Klosters Hagiou Pavlou (1544 oder 1552)<sup>41</sup> erhalten; ähnlich dazu ist die Ikone in dem Kloster Lavra, die M. Chatzidakis um die Mitte des 16. Jhdts datiert<sup>42</sup>. Dies zeigt, daß diese Darstellung, griechisch “Ο άσπασμός τών άποστόλων” genannt, zum liturgischen Repräsentationsbild der Apostel an sich geworden ist, wie wir auch im folgenden ausführen werden. Das Eigenleben dieser Darstellung beweist die Tatsache, daß sie im Malerhandbuch des Dionysios von Fournas auf dem Berge Athos in der Reihe der Szenen aus dem Leben Petri und Pauli fehlt, während sie an einer anderen Stelle beschrieben ist; auch ist unter den Epigrammen ein Vierzeiler enthalten,

37. M. Tatić-Djurić, *Ikone Apostola Petra i Pavla u Vaticanu*, Zograf 2 (1967), 11ff. Für die Monumentalmalerei: V. R. Petković, *Un cycle des peintures de l'église de Dečani*, Bulletin (Glasnik) de la Société Scientifique de Skoplje, VII-VIII, Section des sciences humaines 3-4 (1930), S. 83 ff.: Die Illustration aus den Apostelakten umfaßt 21 Darstellungen, wobei drei unbestimmt sind; möglicherweise fehlt die “Umarmungs-szene”. Für Rußland, s.: N. E. Mneva, V. V. Filatov, *Ikona Petra i Pavla Novgorodskogo Sofijskogo Sobora*, Festschrift V. N. Lazarev, Moskau, 1960, 81 ff., bes. 93.

38. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Taf. 98, 1; V. N. Lazarev, *Storia*, Abb. 341.

39. A. S. Ioannou, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Εύβοιας*, I, Athen, 1959, Abb. 16.

40. K. D. Kalokyres, *Αί βυζαντιναι τοιχογραφιαί της Κρήτης*, Athen, 1957, Tf. CIII, S. 137, um 1550.

41. Vgl. S. Petković, *Wall Painting on the Territory of the Patriarchate of Peć, 1557-1614*, Novi Sad, 1965.

42. P. Huber, *Athos*, Zürich, 1969, Abb. 201; M. Chatzidakis, *Études sur la peinture*, S. 84, Abb. 48a. *Propyläenkunstgeschichte*, Bd. 3, Berlin, 1968, Abb. 187a.



der sich ausdrücklich auf diese Darstellung bezieht<sup>43</sup>. Ein wichtiger Zeuge, daß es schon in paläologischer Zeit in Byzanz Ikonen mit dieser Darstellung gab, sind die Zeilen eines Autographs des Johannes Chortasmenos (1370 - ca. 1437) folgenden Inhalts<sup>44</sup>: Εἰς εἰκόνα ἔχουσαν τοὺς ἁγίους ἀποστόλους, Πέτρον κ. Παῦλον ἀλλήλους ἀσπαζομένους, Φιλεῖ σε, Πέτρε, Παῦλος τὸν Χριστοῦ φίλον / καὶ Παῦλον αὐτὸς ὡς ἀδελφὸν ἀσπάζει / ὃ τῆς καλλίστης καὶ ξένης ξυνωρίδος, / δι' ἧς ὁ Χριστὸς σαγηνεύει τὸν κόσμον!

Der Sinn dieser Worte klingt verwandt zu dem des Malerbuchs, in den Zeilen Johannes' Chortasmenos kommt das gemeinsame Wirken in Christi Namen stärker in den Vordergrund; Christus als Mittelsperson ist auch in den frühen, repräsentativen Doppelporträts dargestellt gewesen.

Die Aufwertung des Sujets "Umarmung der Apostelfürsten" finden wir im Athener Codex Nr. 7, fol 3 (Taf. 97b)<sup>45</sup>, wo diese Szene einer Miniaturenfolge von elf Vollbild-Miniaturen zu Psalter und Oden engegliedert ist, einer Handschrift aus dem 12. Jhdt. Die Aufwertung zur repräsentativen Darstellung der brüderlichen Eintracht wurde dadurch erreicht, daß die erzählenden, episodenhaften Züge eliminiert wurden. So die assistierenden Begleiter (vgl. S. Paolo fuori le mura und S. Pietro in Tuscania) die hier fehlen; die Apostel stehen hier isoliert vor einer symmetrischen Architekturkulisse, wie sie in Menologien üblich ist. Dieser Prozeß der Isolierung und die Konzentration auf die beiden Apostel erscheint mir symptomatisch und als wichtige Station in der Entwicklung zum Repräsentationsbild mit dem symbolischen Inhalt der brüderlichen Eintracht. Dieser Prozess muß schon etwas früher stattgefunden haben, wie das Elfenbeinrelief im Victoria-and-Albert Museum aus dem 10. - 11. Jhdt zeigt<sup>46</sup>: Inmitten frontal dargestellter Heiliger stehen die einander umarmenden Apostelfürsten unter je zwei Kirchenvätern, zwei hll. Anargyroi und zwei hll. Bischöfen. Hiermit wurde das aktionsgeladene Doppelporträt zur repräsentativen Darstellung der Apostel schlechthin erhoben. Als Kultbild für die Privatandacht ist das

43. A. Papadopoulos-Keramevs, Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, St. Petersburg, 1909, S. 178-180 und 232.

44. Cod. Vind. suppl gr. 75, fol 218v, vgl. H. Hunger, in: Wiener Byzantinische Studien, VII (Wien, 1969), 196. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Univ.-Prof. Dr. H. Hunger aufs herzlichste. In diesem Sinne auch im Vat. gr. 74, fol. 5v, aus dem 17. Jhdt.

45. P. Buberl, Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen, Wien, 1917, 8. 14 ff., Abb. 39.

46. A. Goldschmidt-K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, Bd. II, Berlin, 1934, Nr. 11a, Taf. XLI.



Elfenbeinaltärenchen als Vorläufer zu den dem gleichen Zweck dienenden Miniaturmosaiken und den "Miniatur-Malereien" des 14. Jhdts wie dies das Cuenca - Diptychon und die dazugehörigen Täfelchen, sowie auch unsere Ikone sind, zu sehen. Eine Kußtafel mit der Einzeldarstellung eines Pantokrator in Baltimore<sup>47</sup> antizipiert auch die breite Rahmung, die in sich gestuft ist und ursprünglich bemalt gewesen ist. Ein Elfenbeinrelief in Castellamare, das als das älteste erhaltene Beispiel mit der Umarmung von Petrus und Paulus gilt<sup>48</sup>, hat mehr vom Momentanen der Handlung dieser Szene eingefangen: Die Apostel stehen weiter entfernt voneinander, der Eindruck des rasch gestoppten Laufs einander entgegen, ist gewahrt, während auf der Elfenbeintafel in London das Spontane der Bewegung überwunden ist und Paulus "hinter" Petrus zu stehen kommt. Hier wie dort bleibt die zweite Hand Pauli unsichtbar, während in der Athener Handschrift diese auf den Schultern des Partners ruht. Dieses auch in der Ikone in Wien vorhandene Detail ist seit dem 11. Jhd in dieser Darstellung belegbar. Wir verweisen hier auf zwei datierte Bleisiegel, und zwei weitere, aus ungefähr derselben Zeit, die diese Komposition zeigen. Auf dem Siegel des Nikophoros, Sevastophoros von Antiochia, das zwischen 1063 - 1067 entstanden ist<sup>49</sup> (Taf. 98a) sind die ganzfigurigen Apostel dem Rundbild dadurch angepaßt, daß sie im gegengleichen Kontrapost in Schrittstellung eingefügt wurden, und gewinnen dadurch die nötige Länge, während dies auf dem Siegel des Erzbischofs von Kerkyra (Korfu)<sup>50</sup> noch nicht so prononciert ist (ca. Anfang 11. Jh. zu datieren). Es ist bemerkenswert, daß auf diesen Bleisiegeln Petrus links vom Betrachter steht, während dies bei den beiden erwähnten Elfen-

47. Ibid., Bd. II, Abb. 1 auf Textteil S. 11.

48. P. Testini, in: *Saecularia Petri e Pauli* (= Studi di Antichità cristiana, XXVIII), Vatikan, 1969, 8. 243ff und Fig. 3, Kat. Nr. 7. Testini (S. 283) sieht hier die Apostel im Akt der Trennung bevor sie ihr Martyrium antreten, in Verbindung mit dem Grabessymbolismus, angeregt durch die Ikonographie der Dioskuren und der Porträts der Tetrarchen, und andererseits die Idee der Einheit der Kirche im Kampf gegen die Arianer, in der 2. Hälfte des 4. Jhs (S. 260).

49. V. Laurent, *La chronologie des gouverneurs d'Antioche sous la seconde domination byzantine*, Mélanges de l'Université de Saint Joseph, Bd XXXVIII/1962, S. 245.

50. V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire Byzantin*, Bd. V: *L'église* (1 u. 2), Paris, 1963-65, Nr. 864; Athen, Numismatisches Museum, Nr. 113, sowie ähnliche Siegel in V. Laurent, Bd. V, Nr. 1444 (2. Hälfte 11. Jh.-12. Jh.); Nr. 1541 Siegel eines Metropoliten von Tarsus, Theopulos; Ibid. Nr. 339 (In Fogg Art Museum, Dumbarton Oaks, Nr. 33) und ein weiteres in D. O. Coll. Shaw, Nr. 1117, eines Metropoliten von Ankyra? — Für diese Angaben danke ich Dr. W. Seibt, Institut für Byzantinistik, Wien, recht herzlich.

beinschnitzereien sowie auch auf den Mosaikdarstellungen in Sizilien umgekehrt der Fall ist. Auf einem weiteren Bleisiegel (in Wien, Münzkabinett) aus dem Ende des 11. Jhdts, dem Bleisiegel eines Diakon und Papias einer Apostelkirche vom Großen Orphanotropheion<sup>51</sup> (Taf. 98b) sind die Apostel etwa in Kniehöhe abgeschnitten, womit wir uns dem Typus "Porträtbüsten im Medaillon" – wie auf der Ikone in Wien – beträchtlich genähert haben.

Da die mittelalterlichen päpstlichen Bleibullen, die seit dem Ende des 11. Jhdts ständig die Köpfe der Apostel, die in Dreiviertelansicht einander zugewendet sind, tragen, aber nie die Geste der Umarmung vorweisen<sup>52</sup>, glauben wir, daß diese spezielle Konzeption, im nachikonoklastischen Byzanz entstanden ist, denn auch auf den viereckigen Bleireliefs der Romfahrer aus dem 12. - 13. Jhs fehlt sie genau so (hier sind Petrus und Paulus mit ihren Attributen, Schwert und Schriftrolle, bzw. Schlüssel und Stabkreuz abgebildet)<sup>53</sup>. Hierbei ist die Beziehung zu den frühchristlichen Goldgläsern näher (vgl. das Kreuz in der Mitte wie auf manchen Gläsern das Christogramm)<sup>54</sup>, dann wieder erscheint Christus in ganzer Figur, wie er den gleichfalls ganzfigurigen Aposteln Märtyrerkranze darbietet; manchmal sind noch weitere Figuren beigestellt<sup>55</sup>.

51. V. Laurent, Bd. V, Nr. 1140, Wien, Münzkabinett, 83; Rezension vgl. W. Seibt, in: *Byzantinoslavica* 35 (1974), S. 81; ein ähnliches Stück (Anf. 12.?) wurde in Korinth ausgegraben (G. R. Davidson, *Corinth, Results of Excavations, etc.* Bd. XII, *The Minor Objects*, Princeton - New Jersey, 1952, S. 325, Nr. 2787; ein weiteres: G. P. Galavaris, *Seals of the Byzantine Empire*, *Archeology* 12, 4 (1959), 266, fig. 9.

52. Meist mit einem Kreuz zwischen ihnen: vgl. M. Stickler, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd 2, Freiburg, 1958, Sp. 767, Taf. 5 - 9. Das sog. "Taufrelief" im Museum in Aquileja (vgl. G. Brusin, *Aquileja e Grado. Guida Storico-artistico*, Padua, 1964, Abb. S. 119; F. Van der Meer-Chr. Mohrmann, *Bildatlas der frühchristlichen Welt*, Stuttgart, 1959, Abb. 549), das diesbezüglich keine klare Aussage erlaubt, wird neuerdings in das 11. Jh. gesetzt (M. Tatić-Djurić, op. cit. S. 13).

53. Vgl. W. F. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, in: *Staatliche Museen zu Berlin, Bildwerke des KF-Museums*, Berlin und Leipzig, 1930, Taf. 7, Nr. 2998, 6687, 1906, 6407.

54. Ch. R. Morey, *The Gold-glass Collection of the Vatican Library*, Ed. G. Ferrari, *Catal. del Museo sacro della bibl. Apostolica Vaticana*, IV, Vatikan, 1959, Nr. 36, 112, 455; 106, 107.

55. *Ibid.* Nr. 37, 50, 51, 58, 66, 241, 286 u. 314. vgl. auch M. Sotomayor, S. J. S. Pedro en la *Iconografia paleochristiana*, Granada, 1962 (= *Bibl. teol. Granadina* 5) Fig. 47 und 48. Auch die frühen byzantinischen Bleisiegel aus dem 6.-7. Jh. zeigen einfache Schulterbüsten im Profil, mit einem Kreuz oben (G. Schlumberger, *Sigillographie de l'Empire Byzantin*, Paris, 1884, S. 380 (das Siegel eines Orpha-

Nirgends ist die Geste der Umarmung zu finden, sodaß wir folgern müssen, daß diese aus der Begegnungsszene übernommen worden ist. Bei der Ikone in Wien wird durch die Reduktion der Akteure auf deren Brustbilder das erzählende Moment reduziert und dadurch die Annäherung an den Typus Porträtbüste erreicht; es erhebt sich die Frage, warum hier die Rundkomposition gewählt worden ist, die ja nicht – wie im Falle der Bleisiegel oder Goldgläser – vom Bildträger evoziert ist. Wir sind der Meinung, daß hier einerseits die neuerliche Tendenz zum Rundbild und andererseits auch die Idee der „*imago clipeata*“ mitschwingt, wenn man diesen Begriff auch für die Porträtbüste in rundem, „einfachen Bildraum“<sup>56</sup>, nimmt, der, in Anlehnung an das offizielle Kaiserporträt (Lauraton) hervorragenden Persönlichkeiten vorbehalten ist. In der christlichen Inokographie ist die *imago clipeata* vorerst für das authentische Christusporträt reserviert, und „sobald die Märtyrer und Bekenner aber in ihrer Eigenschaft als Heilige, also gleichsam als Teilhaber der göttlichen Herrlichkeit empfunden und verehrt wurden, lag es auf Grund der inhaltlichen Bedeutung der *imago clipeata* mit dem Bilde Christi nahe, dieses auch für ihre Darstellung (zu) benutzen“<sup>57</sup>. A. Grabar stellt fest, daß in der *imago clipeata* das Bildnis der unsichtbaren Gottheit oder heiligen Person im Himmel impliziert ist und daher vor allem „Erscheinungsbild“ ist<sup>58</sup>. So ist es fraglich, ob in dem sog. Chludowpsalter und anderswo dargestellte Christusbilder als echte Rundbilder zu werten sind, wie W. Ehrlich<sup>59</sup> meint. Wir haben aber andere Beweise dafür, daß die Tradition des diskusförmigen Bildtypus im byzantinischen Raum nicht abgerissen ist. So die Steinreliefs der Mutter-

notrophen auch hier!) K. K o n s t a n t o p o u l o s, Βυζαντινά μολυβδόβουλλα, Athen, 1917, S. 65, Nr. 258. Möglicherweise handelt es sich hier um die selbe, zuvor erwähnte Apostelkirche eines Waisenhauses in Konstantinopel, die im 14. Jh. noch bestand (vgl. R. J a n i n, La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, Teil I, Bd III, Paris, 1953, S. 413) deren Siegel im 11. Jh. die Umarmung der Apostel zeigen.

56. J. B o l t e n, Die *Imago clipeata*, Ein Beitrag zur Porträt- und Typengeschichte, Paderborn, 1937, S. 9.

57. Ibid. S. 101.

58. L'*imago clipeata* chrétienne, in: L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge, Paris, 1968 (Bd 1), S. 608. I d e m, Ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, S. 55 ff.

59. Frühchristliche und byzantinische Tafelbildrahmung, in: Forschungen und Fortschritte 37/10 (1963), 300 ff. Sicherlich „Erscheinungsbilder Christi im clipeus sind die Darstellungen im Par. gr. 510, fol 264<sup>v</sup> (H. O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nationale etc., Paris, 1929, Pl. XLII), im Psalter Ms. gr. 20, fol 5 und 6 (V. L a z a r e v, Storia, S. 116, Anm. 61) usw.

gottes orans (von Nikephoros III. Botaniates, 1078 - 1081 gestiftet)<sup>60</sup>, des Kriegerheiligen in Herakleion<sup>61</sup>, der byzantinischen Kaiser aus dem 12. - 13. Jhd in Venedig<sup>62</sup> und in Washington<sup>63</sup> für die ein terminus ante mit 1204 besteht und schließlich die Mosaikikone mit dem hl. Georg im Louvre<sup>64</sup>. Darüber hinaus bezeugen die in der Freskoausstattung der Grabeskirche in Bačkovo (Apsis der Oberkirche, 2. Hälfte 12. Jhd) dargestellten Hierarchen auf Rundikonen, die deutlich durch die gemalte Hängevorrichtung als solches ausgewiesen sind<sup>65</sup>, daß es zumindest im 12. Jhd kreisrunde Ikonen auf Holz gegeben hatte: eine solche ist in Rußland erhalten (wenn auch nicht im Originalzustand)<sup>66</sup>. Schriftliche Quellen berichten von einer Rundikone der hl. Katharina mit 1436 als terminus ante<sup>67</sup>, sodaß wir annehmen müssen, daß im byzantinischen Raum diese Erscheinung unabhängig von dem um die Mitte des 15. Jhdts in Florenz besonders propagierten Tondo – einer Mode, die ungefähr nach einem halben Jahrhundert wieder verschwindet<sup>68</sup> – existiert hatte. Wie wir nochmals zeigen wollen, ist die Wiener Ikone, mit dem in einem viereckigen Rahmenfeld eingebundenen Rundbild der Apostel, entwicklungsgeschichtlich gesehen, als Vorläufer für die Tondos gleichen Themas in Topla (Herzegowina), auf Patmos (Johanneskloster) und auf dem Sinai anzusehen<sup>69</sup>. Auf unserer Ikone ist der im Tondo zur Schau getragene Isolierungswille der Kreiskomposition nicht voll da, denn das Medaillon mit den Apostelfürsten ist im

60. D. T. Rice, *Kunst aus Byzanz*, München, 1959, Nr. 150; K. Weitzmann, *Die Ikone*, 6.-14. Jh., München, 1978, Abb. B.

61. *Byzantine Art, an European Art*. Katalog Athen, 1964, Abb. 123.

62. *Venezia e Bizanzio*, Ausstellungskatalog Venedig, 1974, Nr. 51.

63. H. Pierce-R. Tyler, *Three Byzantine Works of Art*, D.O.P. 2 (1941), 3ff, Abb. 1.

64. V. N. Lazarev, *Storia*, Abb. 494.

65. *Ibid.*, Abb. 346 und 361.

66. K. Onash, *Ikonen*, Berlin, 1961, Nr. 12.

67. M. Manousakas, in: *ΔΧΑΕ* 2 (1961/62), 148; C. Mango, *The Art*, op. cit. S. 258; auch Weitzmann (*Die Ikone*, etc.) spricht von einem Fragment einer Rundikone auf Sinai, 11.-12. Jh. (S. 8); ein weiteres "Steinbild" ist in San Marco (*ibid.*).

68. M. Hauptmann, *Der Tondo*. Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei, Frankfurt a. Main, 1936, S. 9. H. beweist auch die neue christliche Sinngebung des Tondos als Glorie anhand eines byzantinischen Elfenbeins (Buchdeckel in Berlin, 9. Jh.), wo ein Zickzackband um das Marienbild eine Deutung als Gloriole nahelegt.

69. Vgl. K. Kreidl-Papadopoulou, *Die Ikonen*, op. cit. S. 58; M. Chatzidakis, *Εικόνες της Πάτμου*, op. cit. S. 124f.

Rahmenverband materiell verankert, d. h. mit dem Rahmen aus einem Brett gearbeitet, auch ist ein rechteckiges Feld (und nicht ein rundes) vom umgebenden Rahmenfeld als Binnenfeld ausgespart. Das Rundbild ist allein durch die in den einheitlichen Goldgrund eingeritzten zwei, bzw. drei Linien abgesetzt, die so fein sind, daß man nicht auf den Gedanken käme, das Binnenfeld als abhebbares, ablösbares Medaillon<sup>70</sup> zu betrachten. Gerade diese Formulierung – das in ein Viereck eingeschriebene Rundbild – finden wir seit dem 12. Jhd. in der byzantinischen Buchmalerei ständing, und in zunehmendem Maße. Wir verweisen hier zuerst auf die auch von der Thematik her verwandte Komposition „Begegnung der Kirchenväter Basil und Gregor von Nyssa“ im cod. Parisinus graecus 550 fol. 204<sup>r</sup> (12. Jh.) in ganzfiguriger Darstellung<sup>71</sup>; gerade in diesem Manuskript finden wir eine Musterkarte an Bildfeldern, die verschiedenen geometrischen Figuren abgeleitet sind und den gewollten Formzwang als ästhetisches Prinzip ebenso fühlbar machen, wie die in Kreuzesform gebrachten Schriftkolumnen mancher Manuskripte dieser Zeit. Geradezu ein System von Kreisen in verschiedenen Größen bietet das Epititlon zum Oster-Evangelium (nach Johannes) des Athener Cod. gr. 2645, fol. 1 (mit 1206 als terminus ante)<sup>72</sup> wobei interessanterweise Petrus und Paulus als Randminiaturen zu sehen sind. Auch die Menologien dieser Zeit führen derartige Kreiskompositionen in ihren Zierblättern (z. B. ein Simeon Metaphrastes in London, Brit. Mus., Add. Ms. 11870, fol. 44<sup>r</sup><sup>73</sup>, sodaß wir von einer allgemeinen Erscheinung sprechen können. Ein treffendes Beispiel für die Verselbständigung der Rundkomposition bietet auch eine getuschte Federzeichnung mit der Kreuzigung Christi in einem Codex in Wien (Mitte 13. Jhd.), wobei eine den Kreis umschließende viereckige Rahmung

70. Auch das in ein Viereck eingeschriebene Rundbild hält sich lange: z. B. eine Ikone mit Johannes, den Täufer, Byzantinisches Museum, Nr. 1573 (18. Jh.?).

71. V. Lazarev, *Storia*, Taf. 257; G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (= *Studies in Manuscript Illumination*, Nr. 6), Princeton, 1969, Abb. 416.

72. A. Chatzini Nikolaou-Marava und Ch. Toufexis-Paschou, *Κατάλογος μικρογραφιών βυζαντινών χειρογράφων της Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, Bd. I, Athen, 1978, Abb. 314; G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in the Byzantine Gospels*, Wien, 1979 (= *Byzantina Vindobonensia*, X), fig. 87.

73. E. Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum*, London, 1963, Taf. 37. Der Anblick gehäufte christologische Szenen in Rundbildern, wie in Cod. Par. Gr. 74, Cod. Megaspoleon Nr. 1 und 8, usw., erinnert uns an die aus den Heiligen Stätten stammenden Ampullen.

allein an den vier Ecken angedeutet ist!<sup>74</sup>. Auch das formale Prinzip, Kreiskomposition auf schimmerndem Goldgrund – wie auf der Ikone in Wien – können wir schon in dem Vatikanischen Codex der Homilien des Jakobus Kokkinobaphos vorfinden (Szenen aus der Geschichte Gideons)<sup>75</sup>.

Der Schritt zur halbfigurigen, porträthafter Darstellung einer Person in Aktion, wurde in den Miniaturen des um 1300 in Konstantinopel entstandenen Evangeliiars (Oxford, Canon gr. 36, fol. 11, 96, 142 und 212)<sup>76</sup> (Taf. 98c) vollzogen. Die Evangelistenporträts in Dreiviertelansicht wurden in ein mit Palmettenranken eingefäßtes Rundbild eingefügt. Die Rückbeziehung derartiger Autorenporträts auf spätantike ist bekannt; so wurden die Porträts des Schriftstellers Terenz in einer spätantiken Handschrift in Tours dem Evangeliar in Stavronikita gegenübergestellt (Taf. 98d), und darin die Erklärung gefunden, daß "Terenz, wie seine Handschriften und Scholien zeigen, seit dem Ausgang der Antike Schulbuch gewesen ist"<sup>77</sup>. Gegenüber diesen Autorenporträts unterscheidet sich die Oxforder Handschrift durch die Figur in Aktion, die in Dreiviertelansicht gegeben ist. Der Vergleich mit der Petrus- und - Paulus - Ikone öffnet uns die Augen für Mängel der Rundkomposition in der Oxforder Handschrift, z. B. Markus, fol. 96: Der Oberkörper des Evangelisten erhebt sich eher unvermittelt aus dem Medailon, während nach oben hin genügend Platz frei bleibt; der abgewinkelte rechte Arm ist am Ellenbogen überschritten und schräg gehoben, um – mühsam aus der Armschlinge des Mantels tauchend – die Schreibfläche erreichen zu können, während die zweite Hand in verkrampfter Stellung das nach außen gekippte Buch zu halten hat. Die Annahme liegt nahe, daß der Miniatur ganzfigurige Porträts der Evangelisten, wie sie bisher üblich waren, in den hier präsentierten Typus verwandelt hatte, ohne sich an eine fertige Komposition halten zu können. Bei Petrus und Paulus lag eine bereits erprobte Form vor: Durch die Geste der

74. Wien, Nat. Bibl. Theol. gr. 40: P. Buberl-H. Gerstinger, Die byzantinischen Handschriften, 2. Die Handschriften des X.-XIII. Jhs. Leipzig, 1938, Taf. XXVIII.

75. V. Lazarev, *Storia*, Abb. 254.

76. O. Pächt, *Byzantine Illumination*, Bodleian Picture Book, Nr. 8 (1952), Abb. 12; I. Hutter, Oxford, Bodleian Library (=Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften), Stuttgart, 1977, Bd. I, Abb. 394/95.

77. Vgl. A. Grabar, *Imago clipeata*, S. 608; E. Bette, *Buch und Bild im Altertum* (Hsg. E. Kirsten), Amsterdam, 1964, Abb. 39 und S. 65. Vgl. auch Cod. Vat. gr. 3868.

Umarmung sind die von Draperie weich umhüllten, gebeugten Arme gut in das Rund eingepaßt; der pyramidale Aufbau ergibt sich wie von selbst. Die beiden Heiligenscheine vereinigen sich durch die Überschneidung zu einem großen Bogen und gewährleisten auch im oberen Bildteil eine ausgewogene Form.

Auf dem Evangeliar von Stavronikita (Taf. 98d) fällt der große Anteil der leeren Fläche zwischen dem Clipeus und der viereckigen, mehrteiligen Rahmung auf, sowie die Betonung der Zwickel, wie wir es an der Wiener Ikone ähnlich finden. Die Tendenz, die Fläche zwischen Medaillon und umgebenden Rahmenfeld mit Ornament zu füllen, können wir auch in der Monumentalmalerei seit dem 13. Jhd beobachten. Als Beispiel für viele möge die Metropolis in Mistra gelten<sup>78</sup>. Das Beispiel einiger Prophetenfiguren aus der Ausstattung der Kirche "Christos-Soter" in Veria, Nordgriechenland – vom berühmten Maler Kalliergis gemalt und 1318 datiert<sup>79</sup> – zeigt uns hingegen, daß um diese Zeit in der Monumentalmalerei nicht nur die Abkehr vom frontalen Porträt, sondern auch die Findung einer mit Aktion geladenen, ausgewogenen Rundkomposition bereits vollzogen ist. Das altbekannte Motiv der Schriftrolle wird hier manchmal entlang der unteren Begrenzungslinie geführt, dann wieder auf eine Weise entrollt, die eine harmonische Verteilung im Rundbild ergibt; diesem Ziele dienen auch die weit ausladenden Mäntel, die um die Schultern oder auch entlang der unteren Begrenzungslinie geführt wurden<sup>80</sup>. Die Aktion des Entrollens ermöglicht andererseits – durch Schrägansicht der Figur – eine räumlichere Wirkung. Die Bereicherung des Porträts durch eine Aktion, die als Momentaufnahme eines bestimmten historischen Zusammenhanges erkannt werden kann, finden wir auch auf der zuvor erwähnten Mosaikikone mit dem hl. Georg im Louvre. Die Emanzipierung des Porträts vom historischen Aspekt ist bei der Ikone in Wien so weit fortgeschritten, daß der zeitgenössische Betrachter (Johannes Chortasmenos, s. oben) in erster Linie die neue Sinnggebung, nämlich die brüderliche Eintracht der Apostelfürsten assoziierte. Vielleicht sollte man die Aktualität dieser brüderlichen Umarmung auch unter dem Aspekt der kommenden

78. M. Chatzidakis, Νεώτερα γὰρ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστραῖ, ΔΧΑΕ, Per. 4, Bd. 9 (1977-79), 377, Taf. 37-60: Ch. gibt 1285 als terminus ante.

79. St. Pelekanides, Καλλιέργης ὅλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Athen, 1973, Taf. 7, 10 und 55.

80. Ibid. Taf. 60; A. Xynopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athen, 1955, S. 28 und Taf. 9/1 und 2.



Unionsgedanken, die zu den Konzilen von Florenz und Ferrara (1438/39) führten, sehen.

Die Entflechtung der inhaltlichen von den formalen Elementen und deren Rückverfolgung im einzelnen ergab für die Ikone in Wien eine bei der Entstehung des Tondos entwicklungsgeschichtlich hervorragende Stellung, die auf alte Wurzeln zurückgehend, zu dieser einmaligen Synthese in der spätpaläologischen Epoche gelangen konnte. Das Ringen um eine befriedigend gelöste Rundkomposition, wie wir sie auch im Umkreis Theophanes, des Griechen vorgefunden haben, geht nun weiter. Andrej Rubljëv nimmt bei seiner Komposition der Dreieinigkeit beim "Gastmahl bei Abraham und Sarah" (um 1411) die Rundkomposition auf, wie wir sie aus den Hostienbehältern (Panaghiaria) seit der zweiten Hälfte des 14. Jhs kennen und V. N. Lazarev<sup>81</sup> erklärt diese Vorliebe für die Rundform mit den Ideen des Dionysius Areopagita, der den Kreis, Symbol des Himmels, des Lichtes, der Göttlichkeit und Liebe und der mysteriösen Kreisbewegung der Engel besondere Bedeutung gibt. Die Ikone eines hl. Georg in Aigion (Kirche der Gottesmutter Trypiti) zeigt, daß die Kreisform sich im 14. Jh. zuweilen auch der menschlichen Figur bemächtigt hatte: Der Körper des Heiligen erhält schildförmige Gestalt, auch der Kopf wird aus Kreissegmenten gebildet, die Haare geometrisch stylisiert. Auch kann man beobachten, wie Kreissysteme, die einander umschließen und ergänzen mit Vorliebe als Gerüst für Ikonen eines komplizierten theologischen Inhalts genommen werden. So gesehen, ist die Komposition der Petrus- und Paulus-Ikone als Zeiterscheinung und wichtiges Glied einer Kette zu werten.

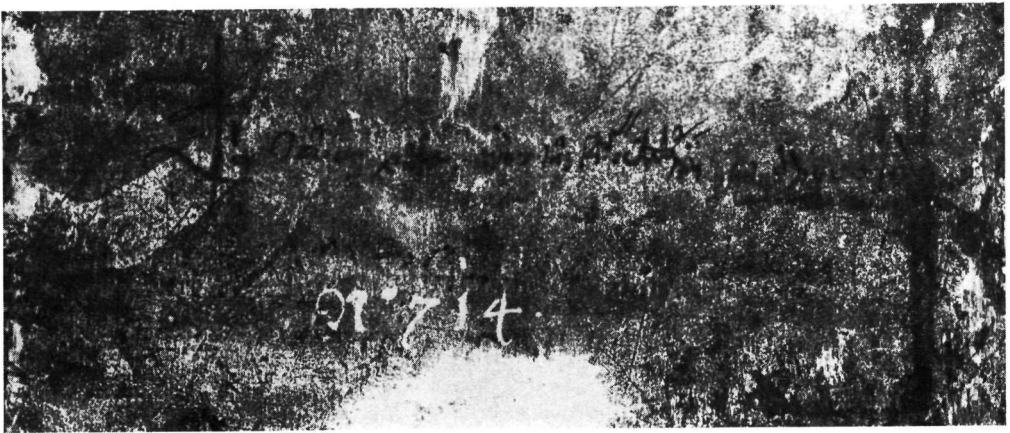
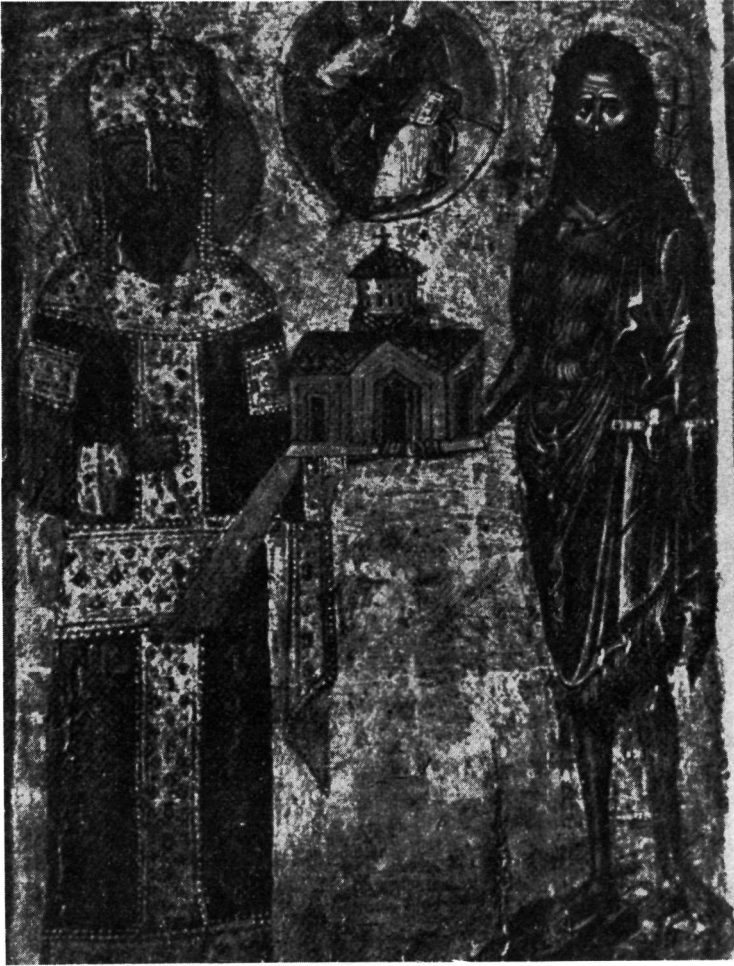
KAROLINA KREIDL-PAPADOPOULOS

81. V. L a s a r e f f (sic), La Trinité d'André Roublev, Gazette des Beaux Arts, Dec. 1959, S. 299. Zu vergleichen wäre ein Panaghiarion aus der Sammlung Carrand in Florenz (L. M a r c u c c i, Gallerie Nazionale di Firenze. I dipinti Toscani del secolo XIII. Scuole bizantine e russe, Nr. 26, Fig. 27). Vgl. auch S. B e t t i n i, Pittura bizantina, I, 1938, S. 55 ff; V. L a s a r e f f, Byzantine Icons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, Burlington Magazine LXXI, 2 (1937), 256.





Die Apostel Petrus und Paulus, Wien, Kunsthistorisches Museum.



a. Kaiser Alexios III. und Johannes der Täufer, Kloster Dionysiou. b. Die Rückseite der Ikone, Taf. 95.



a. Andreas Ritzos, Detail aus Christus-Ikone auf Patmos, Johannes-Kloster. b. Athen, Nat.-Bibliothek, Cod. Nr. 7, fol 3: Petrus und Paulus.



a



b



c



d

a. Bleisiegel des Nikephoros, Sevastophoros von Antiochia (1063-1067). b. Bleisiegel eines Diakon und Papias einer Apostelkirche, E. 11. Jh. c. Oxford, Bodleian Library, Canon gr. 36, fol 96: Markus. d. Stavronikita, Athos, Evangeliar.