

BYZANTJUM

Eerste jaargang, no. 2
1979 - 1989



**VALKHOF
NIEUWS**

W A L K H O F N I E U W S

ADRESLEADER: Postbus 1390
6501 BJ Nijmegen

ARTICLELEDER: J. Hendriks
E. Hendriks-Walraven
C. Hermans

W A L K H O F V E R E N I G I N G

OPMERKING: schriftelijke aanmelding
via postbus 1390 Nijmegen

CONTRIBUTIE: 7,00,00 per jaar
na 1, 12,50 (vanaf 2e jaar)
op postgironummer 4438363
inv. Valkhofvereniging

W A L K H O F S T I C H T I N G

ABN-bank Nijmegen
Rekeningnummer 53.26.35.930
C/c-o ABN-bank 023075

H E T B Y Z A N T I J N S E R I J K

door: Henk Schoonwater te Arnhem. Pasen 1989

In 1991 herdenkt de Valkhofvereniging het feit dat 1000 jaar geleden Keizerin Theophano gemalin van Keizer Otto II, te Nijmegen op de Valkhofburcht is overleden.

Deze Keizerin was waarschijnlijk een nicht van de Byzantijnse Keizer Romanos II. Gedurende haar leven had zij een zwak voor de Valkhofburcht met zijn prachtig vergezicht over de Waal. Dit deed haar ongetwijfeld denken aan haar geboortestad Konstantinopel, die aan de Bosporus lag. Zij heeft in Nijmegen dan ook veel geresideerd, toen zij zwanger was wilde ze haar kind daar baren; zij is er tenslotte ook overleden.

Uit vele gesprekken blijkt telkens weer dat de woorden Byzantium-Byzantijs Rijk-Byzantijnse kunst voor veel lezers een gesloten boek vormen. In enkele artikelen wil schrijver dezes wat heiderheid verschaffen, zij het op beperkt wijze.

Omtrent de geboorte van Christus werd een groot deel van Europa, Noord-Afrika en Klein-Azië geregeerd door de Romeinse keizer en zijn stadhouders. De machtige Keizer Augustus troude in zijn hoofdstad Rome.

Volgens het Evangelie was er bij het begin van onze jaartelling volkomen rust in het gehele rijk. De Romeinen hadden tijdens hun overheersing niet alleen de volken hun orde opgelegd, doch tevens hun eigen cultuur.

Vele prachtige bouwwerken verschenen in de ommuurde legerplaatsen. De bezette gebieden kregen kennis van nog nooit geziene technieken zoals bijvoorbeeld dakpannen en stenen bakken, glasblazen, bronsgieten, enzovoorts.

Maar vrede zou het niet blijven, dat hadden de Romeinen van het begin af aan begrepen. Daarom ook al die versterkte plaatsen langs de Rijn, waar men door middel van vuren op gezette afstanden contact met elkaar kon onderhouden en elkaar te hulp snellen als er gevaar dreigde. De omliggende barbaarse volken loerden erop om het rijke imperium ten val te brengen.

In de vierde eeuw begon het verval aan de basis. De hoofdstad Rome werd het toneel van een machtsstrijd tussen meerderen die aanspraak meenden te kunnen maken op een senatorenstoel of zelfs op de keizerstitel. Corruptie en zedeloosheid beheersten het stadsbeeld en het befaamde "romeinse recht" trad men openlijk met de voeten. Deze willekeur sloeg op den duur over op de stadhouders van de verschillende provincies en luidden een tijd van afbrokkeling in. Men kan stellen dat dit heeft voortgeduurd tot het begin van de zesde eeuw. Vooral hier in het westen verloren de Romeinen veel aan macht en gezag. Zelfs einde derde eeuw kondigde het verval zich al aan. In 284 kwamen een aantal legerofficiëren te Chalcedon bijeen en riepen één van hen, Diocletianus, uit tot keizer.

Al vanaf 235 was er sprake van een militaire overheersing en regeerden er keizers uit de officierskringen gekozen. Men vond een centrale regering in Rome maar onzin.



Romeinse vaas voorstellende een tweegevecht tussen een romeins soldaat en een germaans barbaar.

De keizers leefden er goed van, maar de macht lag in feite in handen van de legers en gouverneurs van de diverse provincies. De soldaten waren trouw aan hun opperbevelhebber; Rome lag ver weg. Doch de eenheid van bestuur en daarmee de orde en discipline verdwenen. Het enorme rijk stond toen al aan de rand van de afgrond. Diocletianus zag dat zeer duidelijk en eenmaal Keizer nam hij maatregelen. Zo bevestigde hij opnieuw de "goddelijke Keizercultus" als staatsgodsdienst. Aan hem alleen kwam alle eer en macht toe. Het aantal provincies verveelvoudigde hij maar liefst tot 101. Hierdoor beperkte hij de macht van de stadhouders. Dit aantal provincies verdeelde hij in 12 bestuursdistricten en deze vielen weer onder 4 prefecturen. De prefecten vormden een soort "vier-vorstendom" onderhorig aan de keizer. Tenslotte verhief hij Maximianus tot mede-keizer en deze mocht eveneens de titel AUGUSTUS dragen.

Maximianus kreeg het westen van het rijk te besturen. Diocletianus beperkte zich tot Italië en het oosten. Rome bleef de centrale plaats van de staat. Galerius en Constantius Chlorus benoemde hij tot viervorst. Met de twee anderen waren zij verantwoordelijk voor het aan hen toevertrouwde rijkdeel. Zij kregen de titel CESAR, waarvan ons woord "keizer" is afgeleid. De twee AUGUSTI regeerden niet tot aan hun dood, maar moesten na twintig jaar aftreden en plaats maken voor de twee CESARI; op hun plaats koos men dan twee nieuwe viervorsten. Als residentie koos Diocletianus niet Rome, maar Nicomedia, een stad niet ver van Byzantium gelegen. Byzantium was in die tijd maar



De viervorsten; porphieren beeldhouwwerk aan een der hoeken van de San Marco te Venetië, vierde eeuw na Christus

een klein onooglijk plaatsje, enkele eeuwen vóór Christus door de Grieken gesticht.

Door al deze maatregelen werd in feite een begin gemaakt aan en een basis gelegd voor de latere verdeling tussen Oost en West, welke verdeling tot op de dag van vandaag nog voortduurt.

Maar de tijd dat een dergelijk groot rijk door één man werd bestuurd was ten einde. Dat ook had Diocletianus wel goed gezien. Diocletianus maakte geen enkele stad daar in het Oosten tot een hoofdstad. Zo heeft hij bijvoorbeeld in Split, aan de Dalmatische kust, een zeer groot paleis gebouwd en er gewoond. Resten hiervan trekken nog steeds toeristen en maken Split tot een aantrekkelijke historische stad.

Diocletianus ontmoette echter tijdens zijn hervormingspogingen een andere macht op zijn pad; namelijk, dat van het opkomende Christendom. Weliswaar legden zij hem, bestuurlijk gezien, niets in de weg, maar zij weigerden hem te zien als een God-Keizer. Ze weigerden hem de verering in de vorm van te branden wierook etc. Juist nu Diocletianus de keizerverering nieuw leven in wilde blazen. Zij werden daarom dan ook als staatsgevaarlijk behandeld. Martelingen en de doodstraf in velerlei vormen kregen de christenen te verduren. Dat was jammer want van 260-303 hadden zij een lange periode van rustig voortbestaan gekend. Zij hadden vele kerken kunnen bouwen en zich kunnen ontplooien.

In de nu volgende confrontatie keizerrijk-christendom barstte de hevigste vervolging der christenheid uit.

De vier uitgevaardigde edicten bevalen: afzweren van deze godsdienst. inbeslagname

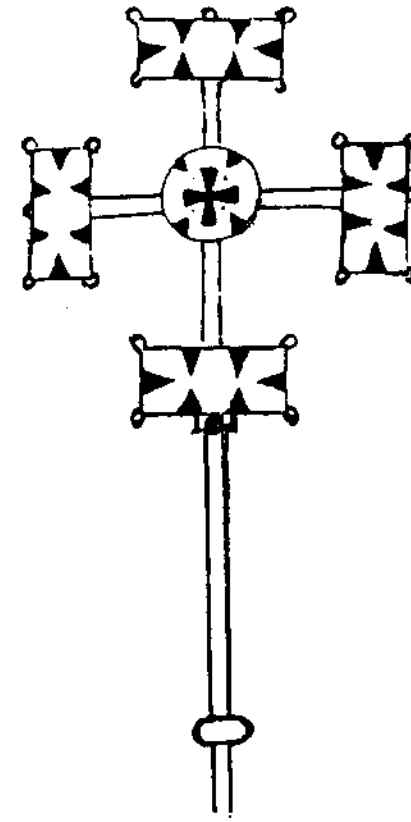
der kerken, bevel aan de goden te offeren en mede aan de keizer, arrestatie van ieder die een ambt in de kerk vervulde enzovoorts. Het was de dictatuur in zijn ergste vorm. De moed van de martelaren evenwel was het begin van een nieuw herleven van deze godsdienst. Een aansporing om tot het uiterste vol te houden. Deze koppige vastberadenheid kon niet door het keizerlijke driemanschap Diocletianus-Decius en Valerianus worden gebroken. In het Oosten waren de vervolgingen het ergst. In het Westen heerste als Cesar Constantius-Chlorus; deze was minder fanatiek en liet slechts het eerste edict afkondigen. Deze Constantius was de vader van de latere eerste christenkeizer Constantijn de Grote.

Evenwel deden Diocletianus en Maximianus in 305 afstand van de regering volgens de regels die zij zelf hadden opgesteld. Bij Diocletianus zal zeker zijn sterk achteruitgaande gezondheid een rol hebben gespeeld. Twintig jaar lang had hij het grote rijk bestuurd, en al was zijn rol wat de christenen betreft niet direct een fraaie, het rijk verkeerde wel in een geordende staat.

Een nieuw keizerlijk viermanschap nam de taak over. Maximianus, die keizer in het westen van Europa was, werd opgevolgd door Constantius Chlorus.

Zijn zoon Constantijn had geen enkele kans om als keizer op te treden. In het jaar 306 stierf zijn vader te York in Engeland. Blijkbaar waren zowel hij als zijn zoon zeer gezien; want onmiddellijk riepen officieren en soldaten hem tot keizer uit door hem op het schild te verheffen. Zo begon de regering van Constantijn, die later De Grote genoemd zou worden.

Constantijn kende Diocletianus omdat hij als jongen aan diens hof te Nicomedia had gediend en later diende hij de keizer ook in zijn leger bij veldtochten in Perzië en Egypte.. Toen Diocletianus zich terugtrok uit de regering werd Constantijn ingelijfd bij de staf van zijn vader in Engeland. Na de dood van zijn vader riepen zijn soldaten hem uit tot keizer-Cesar; maar dit betekende niet dat hij nu Caesar-Augustus, de Goddelijke Keizer was. Al was Diocletianus dood, de christen- vervolging ging nog door, vooral door Galerius in het Oosten. Doch in 308 werd deze keizer getroffen door een vreselijke ziekte; vijf dagen voor zijn dood, op 30 april 311 ondertekende hij het tolerantie-verdrag waarbij de christenen vrijheid van eredienst werd beloofd. Met Galerius was één van de elkaar bestrijdende keizers verdwenen. Maximianus mede-Augustus van Diocletianus had zich niet willen terugtrekken en door zijn toedoen werd zelfs de officiële keizer Severus in Rome vermoord. Hoewel een groot deel van westelijk keizerrijk in zijn handen was vond hij het toch maar beter om Constantijn tot vriend te hebben. Hij erkende Constantijn als mede-keizer van Brittanië en Gallië (= Frankrijk en België). Zelfs gaf hij zijn dochter aan Constantijn tot bruid. Het heeft hem echter niet mogen baten. In 310 werd hij op bevel van Constantijn gedood, omdat hij de plaats als mede-keizer na 20 jaar had moeten verlaten zoals was afgesproken en ook door Diocletianus was nagekomen. Nu Maximianus en Galerius dood waren bleven er voor Constantijn nog twee mede-keizers over die hem bij de weg naar de alleenheerschappij de voet dwars zetten; Maxentius en Licinius.



Kruisvormig Labarum als veldteken in gebruik bij het leger.

Alvorens tegen Maxentius ten strijde te trekken bracht hij Licinius aan zijn kant door hem zijn dochter Constantia als bruid te geven.

In het jaar 312 trok hij vanuit het noorden, via de Alpen, Italië binnen. Op naar Rome was het devies, maar Maxentius besloot zich niet zonder slag of stoot over te geven. In Noord-Italië had hij al behoorlijk van zich afgebeten vóórdat hij zich genoodzaakt zag terug te trekken. Hij besloot Constantijn met een leger tegemoet te gaan.

Tijdens de veldtocht in Italië had Constantijn op zekere dag een visioen gehad. In de lucht verscheen een groot kruis waaromheen hij de woorden waarnam: IN HOC SIGNO VINCI = in dit teken zult gij overwinnen.

Onmiddellijk liet Constantijn voor verschillende leger-eenheden een Labarum (=veldteken) maken in de kruisvorm en hiermee trok hij Maxentius tegemoet. Op 28 oktober 312 leverde hij slag op drie kilometer afstand ten noorden van Rome. Maxentius' leger werd teruggeslagen tot de rivier de Tiber, bij welke terugtocht een enorme paniek uitbrak; de Mulische brug over de rivier verstopt raakte en Keizer Maxentius met vele van zijn soldaten verdronken. Hiermee was de strijd echter slechts ten dele beslist. De macht moest hij nog delen met zijn mede-keizer Licinius.

Constantijn trok na afloop van de strijd en nadat orde en rust in Rome waren hersteld, naar Milaan, waar Licinius op hem wachtte.

Volgens belofte trouwde Licinius aldaar met de dochter van Constantijn. Meer dan een jaar brachten beide Augusti daar door. Na lang overleg vaardigden beiden nieuwe instructies uit ten aanzien van de wijze waarop de chris-

tenen behandeld moesten worden.

Alle in beslaggenomen eigendommen kregen zij terug en men gaf hen alle burgerrechten en volledige vrijheid van eredienst en christelijk leven; de keizers zelf stonden er garant voor. Dit was het beroemde "edict van Milaan" uit het jaar 313 hetgeen een duidelijk begin was van een Christelijk Europa.



Christelijk grafschrift 3e eeuw catacomben van Rome
Opschrift: " Gerontius moge Gij leven in God."

Twaalf jaar heeft Constantijn alléén het Westen van het rijk geregeerd en Licinius het Oosten. Uiteindelijk kwam er toch onenigheid tussen deze twee. In twee veldslagen, bij Adrianopel en Chrisopolis versloeg Constantijn zijn medestander, waardoor hij alleenheerser in het gehele Romeinse Rijk werd. Het was in het jaar 324.

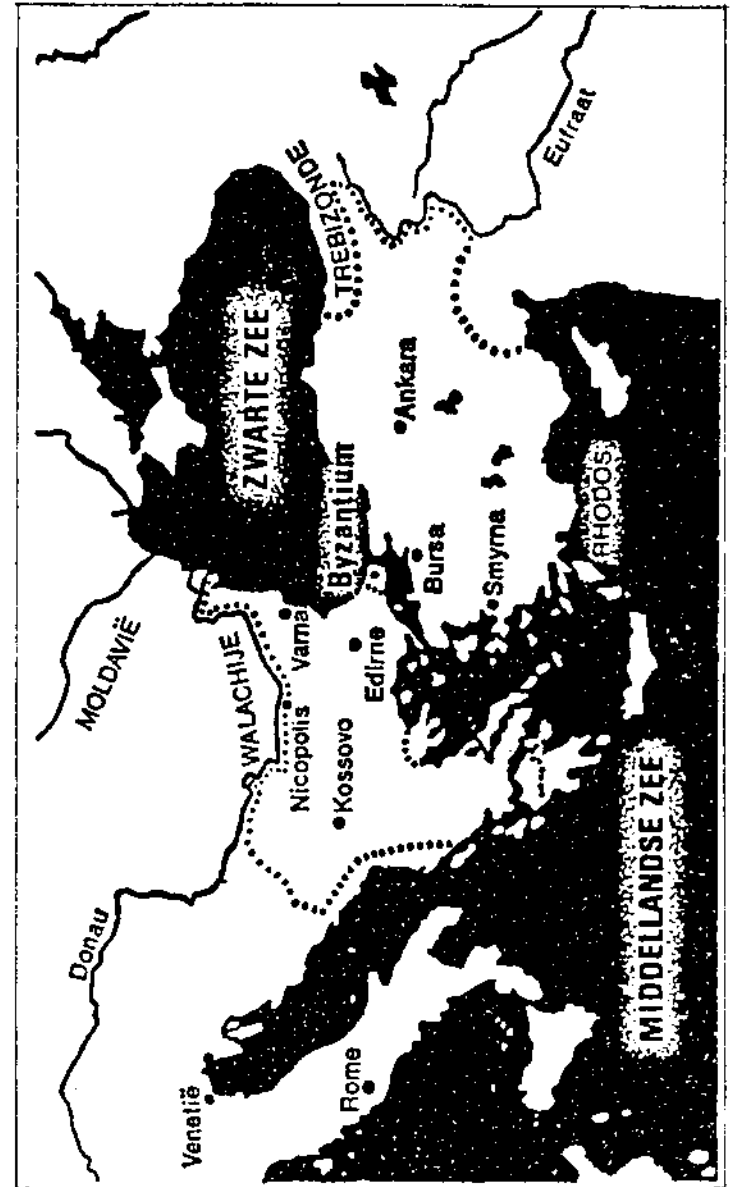
Een van de eerste dingen die Constantijn regelde was het uitzien naar een nieuwe Rijkshoofdstad. Zolang het Romeinse Rijk bestond hadden de inwoners opgezien naar Griekenland. Dáár was de bron van beschaving en cultuur. Zelfs hun eigen warriige heidense religie zat vol griekse import.

Griekse goden kregen romeinse namen; de oude griekse filosofen werden gecopiëerd en nagevolgd. Tijdens het leven van Constantijn kwam daar nog een factor bij: Christus was daar in het Oosten, in het onaanzienlijke Israël ter wereld gekomen. Hij begon er over te denken zijn hoofdstad te verplaatsen naar het Oosten. In het Westen was toch eigenlijk alleen maar Barbarendom te vinden bij de Franken en eveneens bij de Germanen. Daarbij overvielen groepen van deze en andere volken telkens weer de romeinse legerplaatsen. Constantijn zelf was trouwens in Naissus in Servië geboren. Hij had er enkele reizen voor over. Het Nicomedia van Diocletianus kwam in aanmerking, maar tevens Sardica en zelfs Troje, de beroemde stad uit de Trojaanse oorlogen.

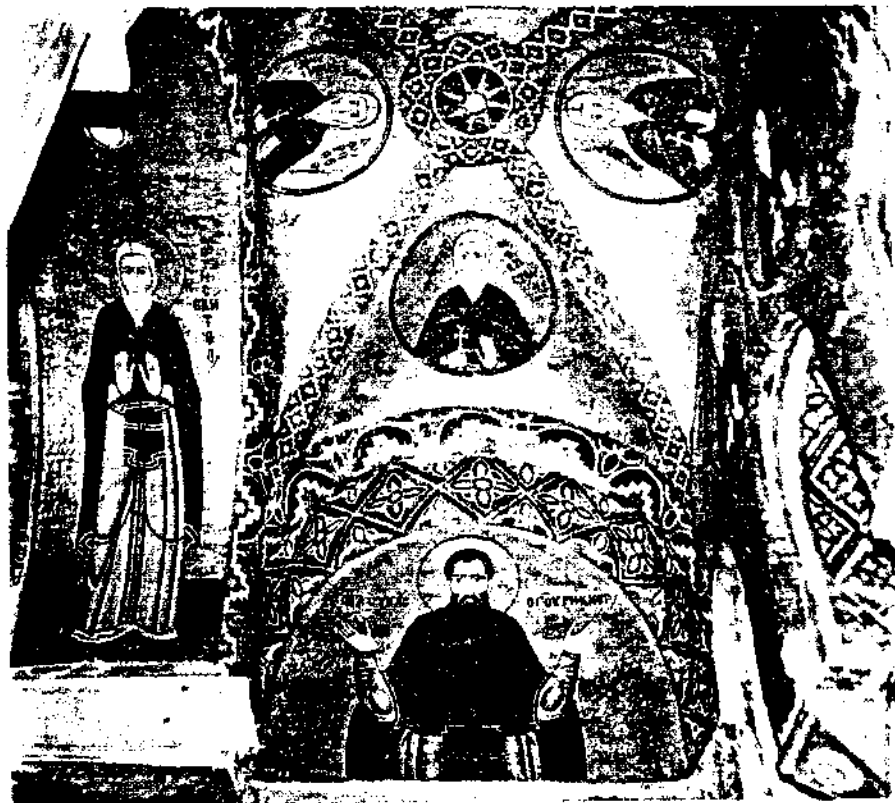
Hij bezocht deze stad en de ligging beviel zo goed dat hij maar meteen aan werklui het bevel gaf om grotere stadsmuren te bouwen. Zelf tekende hij met een stok de lijnen waar een en ander zou moeten komen. Alles begon al een behoorlijke hoogte te krijgen toen Constantijn van God het bevel ontving om de oude doch kleine handelsplaats BYZANTIUM te kiezen tot zijn nieuwe hoofdstad.

Op 11 mei 330 kreeg Byzantium de naam van zijn stichter: CONSTANTINOPEL. Hiermee was een begin gemaakt met "HET KEIZERRIJK BYZANTIUM".

Henk Schoonwater
Arnhem, Pasen 1989.



De ligging van Byzantium



Mozaïek in de Hosios Loukas in Fokis (11e eeuw)



DE BELANGRIJKSTE KUNSTVORM: HET MOZAIEK

door Ania Skliar.

Het vroegchristelijk en pre-byzantijns mozaïek

Deze verontstoppelijking zal het volmaakt tot uiting komen in het mozaïek, dat de belangrijkste kunstvorm van het duizendjarig Byzantijnse-rijk zal worden. Het doel ervan wordt tegenwoordig niet altijd begrepen:

Ten eerste kan het mozaïek niet teruggebracht worden tot een historisch document over de Byzantijnse beschaving. De mozaïeken van de Piazza Armerina op Sicilië (Romeinse kunst uit de 4de eeuw) beelden jonge meisjes bij het spelen of een stierengevecht af; deze mozaïeken waren de weergave van het dagelijks leven in het Romeinse rijk. Bij Byzantium ligt het echter anders. Zijn geschiedenis komt niet in de kunst tot uitdrukking. Hoe zouden de 'Goede Herder' of de stoeten van heiligen of martelaars 'informatie' kunnen geven over een tijdperk, waarin een kruidenier maar behoefde te speculeren om in het openbaar gegeteld te worden, en een goudsmid maar ongemunt zilver behoefde te kopen om zijn hand kwijt te raken?!...

Het mozaïek kan nauwelijks meer dan een kroniek zijn, een verzameling verhalen, die chronologisch gerapporteerd worden, want het rijk omvat vele streken en landen, die alle onderling verschillen, zoals Italië, Sicilië, Griekenland, Constantinopel, het Midden-Oosten en Noord-Afrika.

Het mozaïek is dan toch in ieder geval een decor? Ja, maar nauwelijks meer dan dat, ondanks zijn weelderige, uit het Oosten afkomstige aanblik en zijn duidelijke overeenkomst met de mozaïeken in de Romeinse paleizen die alleen maar tot versiering dienden, en ondanks het bestaan in Byzantium van een hofkunst.

Toen de Romeinen in deze techniek een 'schilderkunst voor de eeuwigheid', een door mensen gemaakt werk dat alleen de mens kan vernietigen ontdekt hadden, realiseerden zij zich dat het mozaïek onverslijtbaar was en daardoor geschikt om erop te lopen. Op de muren gebruikten zij het mozaïek soms ter vervanging van een schildering, maar meestal als een decoratieve, bij de vloer passende kunstuiting. (André Malraux)

Het Romeinse mozaïek, waarvan de kleine glazen blokjes een getrouwe weergave van de werkelijkheid mogelijk maken, is in de eerste plaats een decoratieve kunst. Een voorbeeld hiervan vinden we bij de Thermes van S. Biagio op Sicilië. Het Byzantijnse mozaïek daarentegen is volkomen ondergeschikt aan de hoofdgedachte van het christelijk geloof: het loven van God, dank zij de persoonlijke band via Zijn Woord en Zijn Waarheid, maar ook via Zijn verborgen aanwezigheid, zoals Jahwe zich aan Mozes openbaarde in de brandende braamstruik: '(...) Mozes, Mozes (...) Kom niet dichterbij. Doe uw schoenen van uw voeten, want de plaats, waarop gij staat, is heilige grond. (...) Ik ben de God van uw vader, de God van Abraham, de God van Isaäk en de God van Jakob. Toen verborg Mozes zijn gelaat, want hij vreesde God te aanschouwen.' (Oude testament, Exodus III 1-7).

De kleine gekleurde of geëmailleerde glazen blokjes die bij het Byzantijnse mozaïek gebruikt worden en in het algemeen erg geaccentueerd worden als elementen van de figuratieve structuur, dragen er zo toe bij de transcendentie van het Beeld van de Waarheid af te beelden in plaats van een duidelijke weergave van de werkelijkheid te geven, die dus gebonden is aan de chronologie en de heersende gewoontes.

'Het loven van het Eeuwige vereist dat de stad overeenstemt met de figuren in een wereld die niet de onze is. De vormen komen niet los van de wereld door

het geloof alleen, zij -zijn- het door de artistieke schepping.' (André Malraux).

De mozaïekkenner bestrijkt allereerst de muur met een cement van verpulverd marmer en kalk. Hierop komt een tweede laag cement, dat fijner is van structuur, waarin de geëmailleerde blokjes gedrukt worden. Deze zijn altijd schuin geslepen om beter te blijven zitten. Zij worden gekleurd met metaaloxiden, die vermengd worden met glaspasta. De vergulde en verzilverde blokjes hebben een dun laagje goud of zilver, met een dun laagje glas erover.

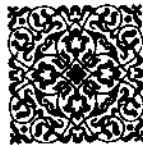
Ondanks haar afwijzing van de beperkte Romeinse illusie, bleek de christelijke kunst wel gevoelig te zijn voor de taal van diens kleurgebruik, niet om een nieuwe illusie uit te drukken, maar ten dienste van het mysterie. De mozaïekkunst is dan ook vooral 'de uiting door middel van de zuivere kleur'. Donkerblauw, violet en (bloed)rood worden het meest gebruikt, omdat dit vooral symbolische kleuren zijn en daardoor contrasteren met de Romeinse pastel en oker kleuren, die het laatst in de catacomben worden gebruikt. Deze kleurenkunst, die onontbeerlijk is om de andere wereld tot uitdrukking te brengen, zal in een latere tijd leiden tot een schreeuwend kleurcontrast, waardoor bijvoorbeeld de schilder 'EL GRECO', de grote mysticus uit de 16e eeuw, direct geïnspireerd zal worden. Het kristallijne koloriet van het mozaïek is direct expressief door het spel van het door de kleine blokjes weerkaatste zonlicht.

Wij weten maar al te goed dat deze kunst in haar geheel een Byzantijns kenmerk zal krijgen, hoe onduidelijk de ontwikkelingen die naar Byzantium leiden ook mogen zijn. Het mozaïek in de Sta. Pudentiana te Rome (4e eeuw) is een van de eerste voorbeelden van deze kunst.

De indeling van de mozaïeken in de Sta. Pudentiana

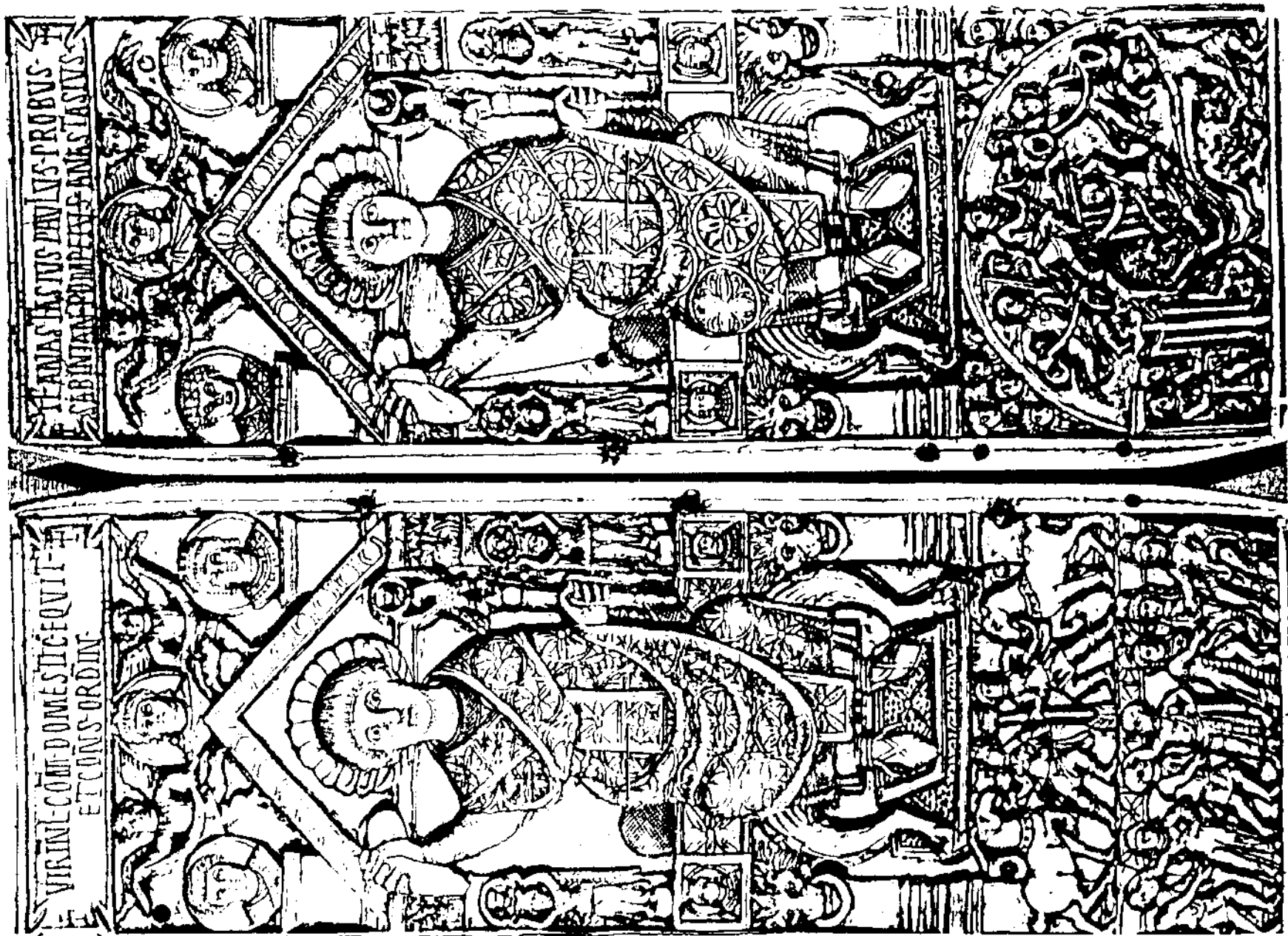


Christus Emmanuel detail van de koepel 14e eeuw
Mozaïek in de Chora kerk te Konstantinopel



wordt bepaald door de architectuur van het gebouw met zijn halfronde apsis. De mozaïek kunstenaar heeft een systeem bedacht van bij elkaar passende 'taferelen' in een noodzakelijkerwijs aan de illusie vreemd kleurengamma, omdat het immers om een andere wereld gaat. De centrale figuur is Christus, gezeten op een oosterse troon en omringd door de apostelen en de heiligen Pudentiana en Praxedis, die Petrus en Paulus onderdak gaven tijdens hun verblijf in Rome. De achtergrond stelt een interieur voor met openingen die de toegang geven tot een donkerblauwe duisternis: deze ruimte is niet meer van deze aarde, want zij heeft een symbolische betekenis. Boven Christus tekent zich tegen een bewolkte lucht boven het hemels Jeruzalem, zonder enig perspectief afgebeeld, een gouden, met edelstenen versierd kruis af, dat verwijst naar het lijden van Christus. Aan weerskanten ervan bevinden zich de symbolen van de vier evangelisten: de engel van Mattheüs, de leeuw van Marcus, de stier van Lucas en de adelaar van Johannes.

Op het eerste gezicht zou dit tafereel van Romeinse oorsprong kunnen zijn. Christus belichaamt hier echter de profeet, de Zoon van God. Zijn houding is hiëratisch en zijn linkerarm is gestrekt naar de apostelen, gelijk de hand van God. De plooien van zijn gewaad, dat niet meer de keizerlijke tunica is, zijn stijf en geven het kledingstuk iets zwaars. Zijn blik grenst aan extase en drukt een volkomen en onbegrensde liefde voor alle mensen uit. De gebaren van de heiligen en de apostelen zijn stijf en statisch. Deze figuren bevinden zich op een lager niveau dan Christus en lijken daardoor volkomen ondergeschikt aan de Almachtige. Toch heeft de kunstenaar zich nog niet helemaal losgemaakt van de klassieke invloed. Dit is te zien aan de gracieusheid van het gezicht van een van de figuren, uiterst rechts van de apsis, en ook aan het vasthouden



Iweeluk van Anastasius Byzantijns vroeg 6e eeuw

Ivoor Cabinet des Médailles Parijs

hoewel steeds minder uitgesproken, aan welvingen en arabesken, wat vooral te zien is in de houding van de twee vrouwen. Toch is een eerste fase afgerond en de christelijke mozaiekkunstenaar zoekt zijn eigen wijze van expressie. In het vervolg tast hij nieuwe mogelijkheden af, bedenkt hij nieuwe vormen en richt tenslotte zijn werk op het enige doel dat er voor hem kan bestaan: het loven van God.

Bij een bezoek aan het mausoleum van Galla Placidia te Ravenna (5e eeuw), is het niet meer Romeins wat de bezoeker ziet. Het blauw van de sterrenhemel van de centrale koepel en de vier tongewelven is zo diep, de lichtsterkte van de gouden sterren is zo groot, dat de bezoeker direct een hemel betreedt die niet meer van deze aarde is en boven de mens uitstijgt: de wereld van God. In de koepel is de tetramorf afgebeeld, de vier symbolen van de evangelisten. Op de wanden onder de koepel worden de apostelen afgebeeld. Als onbeweeglijke gestalten steken zij af tegen een achtergrond in de symbolische kleuren nachtblauw en goudgeel, specifiek Byzantijnse kleuren.

De stijl waarin de Goede Herder op een van de wanden is afgebeeld lijkt daarentegen rechtstreeks van de Romeinse stijl af te stammen. Het landschap in pastelkleuren heeft een weelderige vegetatie. De afgebeelde figuur zou slechts een eenvoudige herder voorstellen die in een idyllisch landschap zijn schapen hoedt, ware het niet dat hij bij wijze van staf het heilig kruis vasthoudt, een aureool om het hoofd heeft en zijn blik richt op een wereld, die sterk verschilt van het heidense Rome. Het klassieke beeld van de herder, dat als een van zijn Romeinse betekenissen ontdaan teken bij de muurschilderingen van de catacomben gebruikt werd, krijgt hier, in het mausoleum van Galla Placidia zijn volle betekenis.

Het baptisterium der Orthodoxen en dat van de Arianen

zijn een goed voorbeeld van dit zoeken naar een eigen stijl om het gewijde uit te drukken.

Boven in de koepel wordt de doop van Christus afgebeeld. Het water van de rivier is weergegeven door middel van strepen in een fletse kleur blauw, waar doorheen de benen van Christus vaag zijn te zien. De duif boven het hoofd van de Zoon Gods symboliseert de Heilige Geest. De afbeelding van Christus in het baptisterium van de Arianen is hiëratischer dan de andere. De blik van Christus is strak, de ogen lijken nog groter door de donkere contouren. De gouden achtergrond benadrukt de communie, de onzichtbare band tussen God en de mensen.

Rondom dit tafereel bevinden zich de twaalf apostelen die lijken te zweven, en in het baptisterium van de Arianen misschien wel het meest verontstoppelijk zijn. Hier begeeft hun cyclische stoet zich naar de 'Hetimasia', de lege troon die gereed gemaakt is in afwachting van de Almachtige.

Een ander voorbeeld vinden wij bij de Sti. Cosma en Damiano in Rome (527). De in de absis afgebeelde Christus wordt vaak vergeleken met een Romeinse redenaar. Natuurlijk, hij heeft zijn opgeheven arm op de menigte gericht, maar dit is ten teken van prediking en aankondiging van het Koninkrijk Gods, want; 'Byzantium wil de wereld als een mysterie uitdrukken!' (A. Malraux) De zo intens blauwe achtergrond met smalle en lichte wolken gaat van hemelsblauw over in verschillende schakeringen purperrood en geeft een zeker evenwicht aan de afgebeelde figuren:

'Zowel in Byzantium als in de Sti. Cosma en Damiano neigt het indigo van de achtergrond niet alleen ertoe de wereld als een drama voor te stellen, maar ook om de figuren in een gesloten wereld te plaatsen en om hen hun onafhankelijkheid af te nemen, zoals het christendom een individu aan het rijk onttrekt om



Mozaïek(ca.504-526) in de s.Apollinare Nuovo.

diens leven te verbinden met de christelijke bestemming, de Slang en Golgotha'. (id.)

De tunica van Christus is zwaar en van dikke stof, met strakke en stijve plooiën en kan niet lijken op de tunica van een Romeins pleiter, zo monotoon als zij is in haar volmaakte regelmatigheid. Integendeel evenals de lijnen van het ontwerp, die zo gebroken zijn dat ze ingegraveerd lijken, wijst alles erop dat de Byzantijnse beschaving recht tegenover de Romeinse staat, met name wat haar waarden betreft, en dus haar kunst.

Toch is de Byzantijnse kunst hier nog niet tot volledig wasdom gekomen, want de afbeelding van Christus vertoont nog enkele onvolkomenheden. Pas in de zesde eeuw bereikt de Byzantijnse kunst haar hoogtepunt. In deze tijd brengt keizer Justinianus het rijk tot grote bloei en de bewaard gebleven kunstwerken vallen op door de hierin uitgedrukte poging om het door het geloof beheerste bovennatuurlijke af te beelden.

HET BYZANTIJNSE MOZAIËK

In de S.Apollinare Nuovo te Ravenna (519-558) laat Justinianus veranderingen aanbrengen in de onder de Gotische koning Theoderik aangebracht mozaïeken (voor 526), waardoor er een vreemd contrast tussen de twee stijlen ontstaat. Het werk van Justinianus is omvangrijk en blijkt vooral artistiek gezien volmaakt te zijn. Het bovenste gedeelte van het schip is voortaan bedekt met mozaïeken van stoeten heiligen, die in processie naar de apsis lopen. Net als in de oudste basilieken wordt de gelovige meegevoerd naar het koor en het altaar, maar hier door de zuilen en bogen te volgen die de muur steunen, waarop de taferelen zich afspelen. Deze voortgang in de ruimte dringt tot het hart van de gelovige



door, als een Goddelijke en dus harmonieuze melodie:
 ' Ik was verheugd toen men mij zeide:
 Laten wij naar het huis des Heren gaan.
 Onze voeten staan
 In uw poorten, o Jerusalem.
 Jerusalem is gebouwd als een stad,
 Die wél samengevoegd is;
 Waarheen de stammen opgaan,
 De stammen des Heren.
 Een voorschrift voor Israël is het
 De naam des Heren te loven' (Ps. 122).

De martelaressen en de Maagden worden geleid door drie engelen en de drie Koningen en begeven zich naar Maria en het Kind, terwijl de martelaars St. Martinus volgen. Zij brengen een groot aantal offerandes naar de Messias en drukken hiermee hun dankbaarheid uit jegens God die Zijn Zoon gezonden heeft om de mensheid te redden.

Deze volmaakte stijl toont rijziger gestalten, van wie de houding en het gezicht, ondanks het feit dat deze mannen en vrouwen elkaars spiegelbeeld zijn, toch licht variëren. De kleding van de martelaars is zuiver Byzantijns en zeer eenvoudig, die van de martelaressen buitengewoon weelderig. De pracht van de Justiniaanse kunst laat zich echter het best aflezen op de mozaïeken van de S. Vitale te Ravenna (525-548).

Weerklinkend als een aangrijpend psalmgezag brengen aan weerszijden van het koor, tegenover elkaar, keizer Justinianus en zijn echtgenote Theodora, omringd door hoogwaardigheidsbekleders, hun offerande aan de in heerlijkheid gezeten Christus in de apsis.

'De mozaïek kunstenaars van Ravenna beelden noch wat zij zien, noch een theateraal fragment van de wereld om hen heen uit, maar een soevereine ontkenning van het voorbijgaande. Als zoveel andere oosterse stijlen



Keizerin Theodora 6e eeuw
 Mozaïek kerk van San Vitale
 Ravenna.

Kapiteel in de S. Vitale
 te Ravenna (6e eeuw)

ontstond ook hun stijl uit de noodzaak om af te beelden wat rationeel gezien niet afgebeeld kan worden; om het bovenmenselijke als iets menselijks voor te stellen. Niet de wereld, maar datgene wat in of buiten deze wereld waard is om afgebeeld te worden' (A. Malraux).

Om deze reden zijn de taferelen tegen een gouden achtergrond en op een grond van in elkaar overlopende tinten groen afgebeeld. Dit decor is willekeurig gekozen en houdt een zinspeling in, zonder echter te verwijzen naar een bestaande plaats. Op het mozaïek van Theodora is een interieur te zien met draperieën. Een ervan geeft toegang tot een zwarte achtergrond. De afgebeelde personen zijn zeer hiëratisch, te langgerekt en lijken te zweven in dit conventionele decor. De smalle voeten kruisen elkaar zonder enige zorg voor perspectief, omdat het immers niet de wens van de kunstenaar was een aards tafereel weer te geven.

De personen zijn gedrapeerd in lange, ruimvallende gewaden in levendige kleuren als zwart, wit, groen, oranje, blauw en goud, waarvan de contouren zijn aangegeven met donkere lijnen. De plooien zijn regelmatig en stijf.

De houding van de afgebeelde personen is statig en stijf, en ondanks het feit dat het keizerlijk paar op aarde almachtig is, is het hier ondergeschikt aan de Pantokrator, zoals de andere figuren aan hen ondergeschikt zijn.

Hun blik is allesbehalve uitdrukingsloos, zoals die van de Romeinse portretten, waarvan het portret van de Vestaalse maagd, genaamd de 'Zuifarella', een goed voorbeeld is, en ontstaat door onbeweeglijke ogen, die strak gericht zijn op het Eeuwige. Zonder sentimentaliteit wendt deze blik zich volkomen naar dit absolute, terwijl de Schepper gelooft wordt:

'Looft de Here, alle gij volken,
Prijst Hem, alle gij natiën;
Want zijn goedertierenheid is machtig over ons,
En des Heren trouw is tot in eeuwigheid.
Hallelujah'. (Psalm 117).

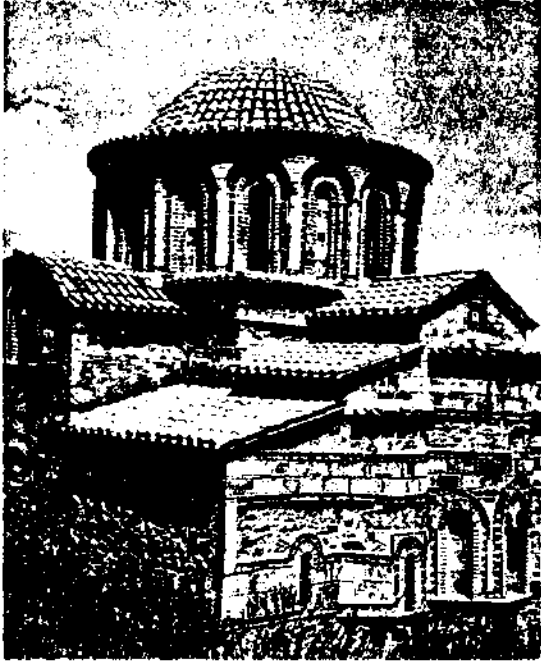
Dit afwijzen van het aardse doet zich al voor bij de op de Koptische sarcofagen aangebrachte grafschilderingen van El Fajoem (in Egypte), waarop, ondanks het feit dat het Romeinse portretten zijn, de voor de Egyptenaren zo belangrijke eeuwigheid en het voortbestaan na de dood is af te lezen.

Deze keer is het eeuwige leven niet meer een tweede leven als op aarde, maar eerder het behoud van de ziel en het voorrecht om tot de uitverkorenen in het hemelse Jeruzalem te behoren.

'Het eeuwige leven geeft een nieuw accent aan elk afzonderlijk gezicht (...) de afbeeldingen van sommige oranten worden grootse portretten door de grote ogen en de strakke blik' (André Malraux).

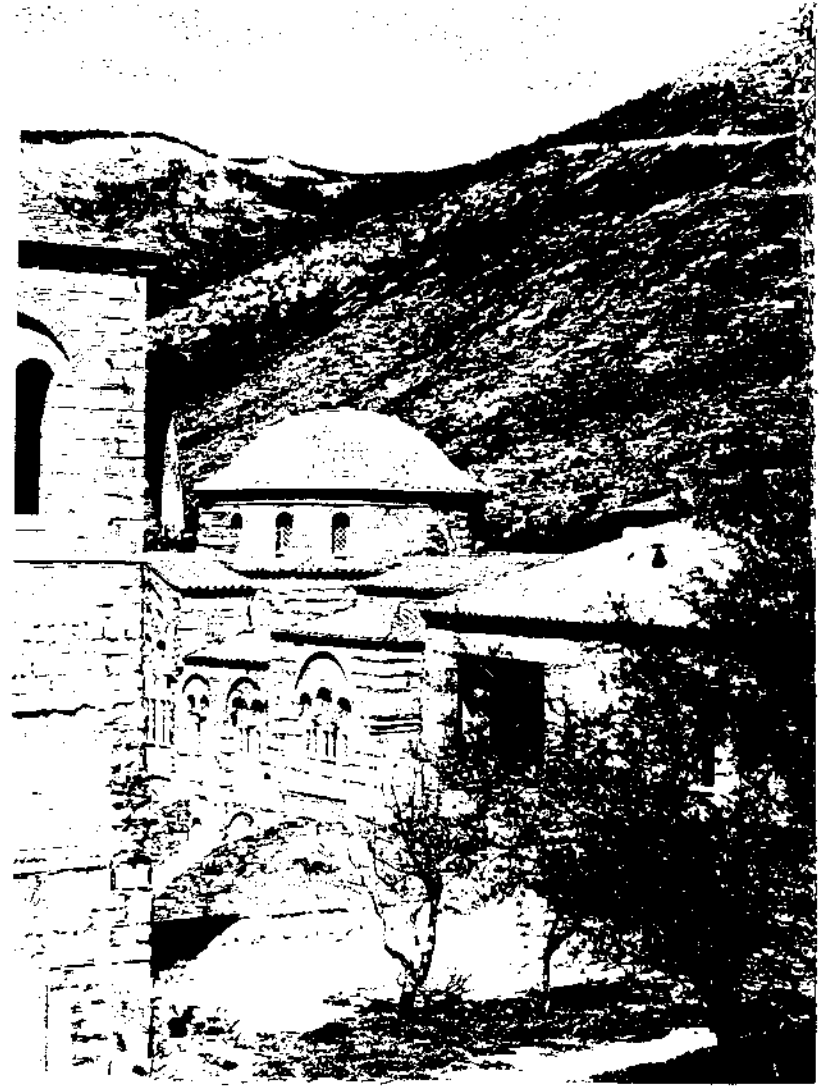
Het Byzantijns mozaïek met zijn karakteristiek hiëraticisme, schematicisme en koloriet is niet los te zien van de taal van de vormen en de onherleidbaarheid van een plastische stijl tot een rationele illustratie omdat men tegenover een irrationele wereld staat. Deze wereld is geen fantasie of fictie, maar 'waar' met symbolische uitingen. Zij wordt geopenbaard via een verzonnen, onverdraagbare en overgedragen schijnwereld, die, hoewel zij een bijzondere betekenis heeft nooit begrepen is, een taal van de ene ziel tot de andere en met een Openbaring, die nergens mee te vergelijken is, zelfs niet met de Joodse boodschap en met een liefde van God, die boven het menselijk begrip uitstijgt en niet terug te brengen is tot menselijke gevoelens.

Ania Skliar.



St.Theodoruskerk
13e eeuw te Mistra.

Panaghia Kalchéon
1028 Thessaloniki.



Het Hosios Lucas klooster (ca.1200) hoogte punt van de Byzantijnse kunst in Griekenland, bevindt zich op enkele kilometers afstand van het antieke heiligdom van Delphi.



IKONEN IN DE BYZANTIJNSE KERKEN

Iemand uit het westen die in het oosten voor het eerst een orthodoxe kerkdienst bijwoont, wordt direkt getroffen door de grote betekenis die ikonen in de oosterse kerken hebben.

Het woord 'ikonen' is afkomstig van het Griekse 'Eikon' wat 'beeltenis' betekende.

Een orthodoxe gelovige die in het oosten de kerk binnen komt, gaat eerst naar de wand met afbeeldingen die voor het altaar staat en de afscheiding vormt tussen altaarruimte en kerkruimte. Men kust de daar opgestelde ikonen in een bepaalde volgorde; eerst de Christus-ikoon, daarna de Maria-ikoon en vervolgens die van de heiligen.

Vóór de ikonenwand staat meestal een lesenaar waarop wisselend in het kerkelijk jaar, de ikoon ligt van de op die dag herdachte heilige. De kerkbezoeker eert ook deze afbeelding met een kus, buiging en een kruisteken, pas hierna voegt hij zich bij de reeds aanwezige kerkgangers.

Deze ikonen verering vindt niet alleen in de kerken plaats, want de heiligen afbeelding blijft overal een heilig symbool ook thuis. In het oosten zult U in iedere woning van gelovige gezinnen b.v. aan de oostkant in de huiskamer een ikoon vinden. Het is gebruikelijk wanneer een gast deze kamer binnenkomt, door het maken van een kruisteken en buiging eerst de ikoon begroet en daarna pas de gastvrouw en gastheer.

Bij het nader bekijken van een ikoon, valt al dadelijk de typische vormgeving op van deze zorgvuldig geschilderde kunstwerken.

Wij hier in het westen zijn een ander soort kunst gewend van kunstenaars die vaak duidelijk in hun pres-

tatie herkenbaar zijn. De kerkelijke kunst in het oosten mist dit totaal. Eeuwenlang bleven de afbeeldingen vrijwel hetzelfde. Er ontstonden wel enkel verschillen maar die zijn voor een leek vaak moeilijk te ontdekken.

In tegenstelling tot het westen waar kunstenaars graag hun werken signeren, bleven in de oostelijke landen de ikonenschilders vrijwel altijd anoniem. Het ikonen schilderen was een heilig handwerk dat in bepaalde kloosters gebeurde waar vaak schilder-scholen ontstonden.

De werkzaamheden aan de ikonen werden gewoon verdeeld, gezicht, ogen, gewaad, achtergrond, steeds wisselde de ene schilder met een ander, zodat het persoonlijk benadrukken van het kunstwerk onmogelijk werd.

Om deze gang van zaken te kunnen begrijpen moeten wij steeds voor ogen houden dat het schilderen van de ikonen als kerkelijke kunst niet van zijn kerkelijke en liturgische functie is te scheiden.

Een ikoon werd namelijk niet beschouwd als een fantasie van een schilder, maar als een verschijning van een hemels oerbeeld.

De ikoon ziet men in het oosten als een venster tussen hemel en aarde, waardoor een bewoner vanuit de hemel op de aarde neerkijkt. De gouden achtergrond van de ikoon stelt dus het 'eeuwige Licht' voor dat de Heilige omgeeft.

Dit alles heeft natuurlijk een historische achtergrond.

Zo wordt in de oosterse kerk de Christus-afbeelding als overlevering beschouwd; 'niet door mensenhanden gemaakt'. Vele afbeeldingen zouden dan ook op wonderbaarlijke manier zijn ontstaan.

Immers in de lijdensbeschrijving van Christus komt al Veronica voor die Zijn gelaat met een doek van bloed

en zweet reinigt, waarna dan op wonderbaarlijke wijze de afbeelding van het gezicht in deze doek achterblijft. Ook zouden door de apostel Lucas meerdere ikonen geschilderd zijn.

Eveneens wordt er in veel legenden gesproken over de 'afbeeldingen' die na een verschijning van Christus op wonderbaarlijke manier achterbleven. Ook menige Maria-ikoon zou op deze wijze zijn ontstaan.

Juist nu het geheimzinnig verleden van deze afbeeldingen dwong de aanschouwer eeuwenlang tot diepe eerbied.

Zo is het dus begrijpelijk dat in de Byzantijnse tijden, ikonen met grote zorg omgeven werden bij het naschilderen. Men kón eenvoudig aan deze 'oer-afbeelding' niets toevoegen of veranderen. Dat de kunstenaar anoniem wilde blijven werd hierbij vanzelfsprekend.

Rond het jaar 700, ontstond in de Byzantijnse kerk een vijandige houding tegen de ikonen. Enkele in die tijd regerende keizers waren hier zeker niet onschuldig aan. Deze 'ikonen-strijd' bracht de gehele oosterse kerk in hevige beroering. Maar ondanks de macht die de ikonen tegenstanders bezaten, en ook gebruikten, heeft deze groep 'verlichten' nooit de overhand kunnen krijgen. De lugubere middelen die zij toepasten om toch het doel te bereiken keerde zich uiteindelijk tegen henzelf en de 'beeldenstorm' eindigde in een erkennen van de ikonen-verering in het jaar 842. In onze tijd nu de mistige afscheiding met het Oosten langzaam begint op te lossen worden in het Westen de ikonen opnieuw 'ontdekt' en bewondert'. Dit is begrijpelijk, omdat men er iets 'oorspronkelijks', iets mysterieus in ontdekt, 'iets' dat in vele westerse kerken verloren is gegaan en vaak als een leegte wordt ervaren.

Juist nu de 'glasnost' ons een zicht geeft op de zo

lang voor ons verborgen oosterse kerken, ervaren wij welk een schat aan traditie daar behouden bleef en voelen tegelijkertijd hoe waardevol die oude Byzantijnse invloed op ons zelfs nu nog is!

In de kapel op het Valkhof die eens aan de Byzantijnse heilige, Nikolaas van Myra werd toegewijd; staat ook op het vroegere altaar een ikoon van hem. Links ernaast kan men een kort levensverhaal vinden. De zeer vele reacties van jong en oud die spontaan bij het ontmoeten van deze afbeelding tevoorschijn komen; bevestigen voorgaande oosterse zienswijze. Een ikoon is dus duidelijk meer als een 'kunstobject'.

Wij mogen evenwel nooit vergeten wat de oosterse-kerk over de ikonen leert:

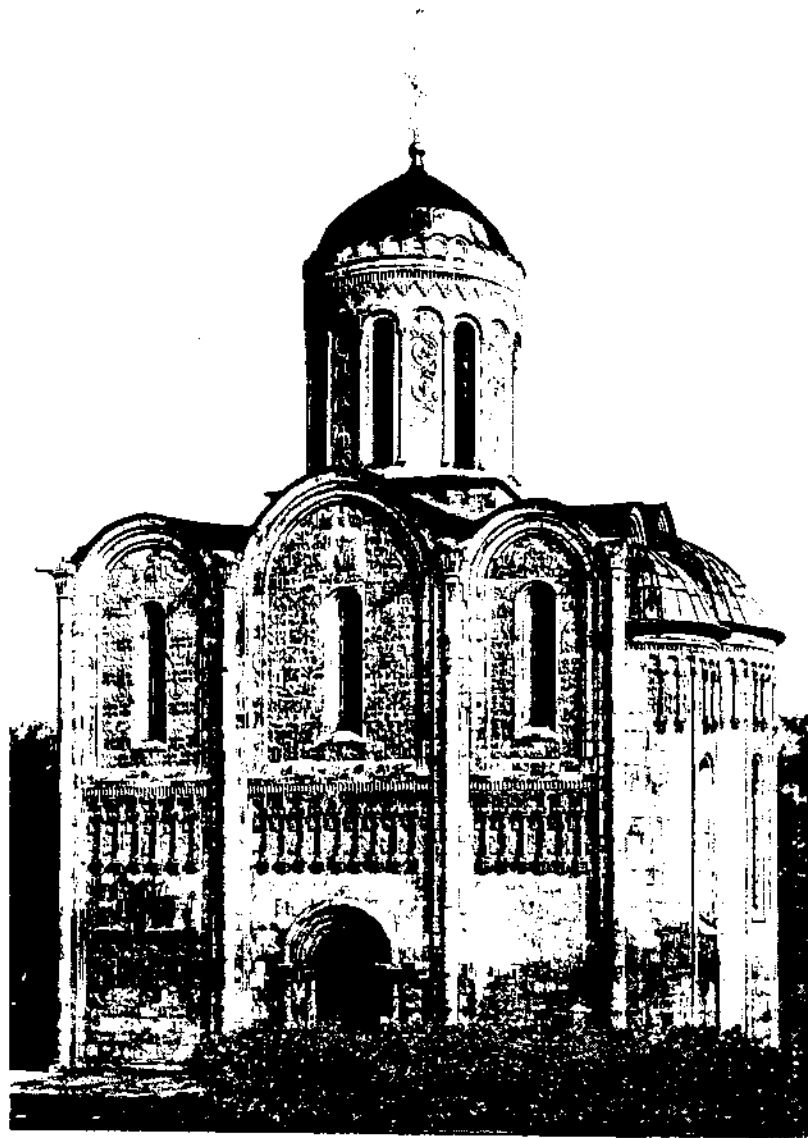
'Wij verafgoden de ikonen niet, maar weten, dat de eer die aan de afbeelding bewezen wordt, opstijgt naar het afgebeelde Wezen. Niet de afbeelding als zodanig is het voorwerp en ontvanger van aanbidding; maar het afgebeelde Wezen dat er in 'verschijnt'.

Als aanvulling hierop kunnen wij een citaat uit het boek 'Ikonen' van W.P.Theunissen aan U voorleggen;

'Ikonen, zijn als gebeden in kleuren. Zij roepen de hemel neerwaarts en trekken de aarde omhoog... Zij zijn als 'vensters op de eeuwigheid' en brengen mede daardoor een evangelische boodschap aan de mensen van nu...'

U zult zeker na het lezen van dit artikel, ikonen met andere ogen bekijken, wij kunnen er alleen aan toevoegen; zij zijn het waard!

Hein van Brienen.



De St.Dimitrikerk werd in 1194-97 in het Russische Wladimir gebouwd. De façades ervan zijn door de rijke reliëfversiering bijzonder indrukwekkend.

KIEV, DE BYZANTIJNSE STAD VAN VLADIMIR

Vorig jaar is internationaal veel aandacht geschonken aan de duizend jaar viering van de Russisch Orthodoxe kerk.

In het oosten werd dit vooral in Kiev herdacht, de moederstad van de Russische steden.

Duizend jaar geleden woonde hier 'Grootvorst' Vladimir die in het jaar 988 officieel tot het christendom overging.

Reeds jaren ervoor had deze Grootvorst een wel zeer vreemde weg ingeslagen toen hij een uitgebreid onderzoek liet instellen naar een passende Godsdienst voor hem en zijn volk. Zelf bestudeerde hij al lang de belijdenissen van vier Godsdiensten waaronder het christendom.

Gezanten van hem die Constantinopel, de hoofdstad van het Byzantijnse Rijk bezochten, rapporteerden hem dat zij daar een prachtige tempel gezien hadden waarin ieder van hen tijdens het bijwonen van een indrukwekkende viering; 'de hemel op aarde' had aanschouwd.

Toen Grootvorst Vladimir om politieke redenen vanuit Constantinopel ook nog een huwelijkspartner werd aangeboden; viel de beslissing in zijn zoeken naar een 'ware' Godsdienst, hij en zijn volk traden toe tot het christendom.

Vladimir werd op 28 jarige leeftijd in de etsa Chersonesos op de Krim volgens Byzantijns ritueel gedoopt waarmee het ontstaan van de Kiev-Russische kerk een feit werd.

Het meisje waarmee hij in het huwelijk trad was de Byzantijnse prinses Anne, een jongere zus van Keizerin Theophano die al in het jaar 972 aan Otto II, keizer van het west Romeinse rijk was uitgehuwelijkt.



Sophia-kathedraal in Kiev.

De stad Kiev, werd door het huwelijk van Vladimir en de gebeurtenissen die er op volgden een kerkelijk centrum maar ook de eerste Russische stad waar de invloed van de Byzantijnse cultuur zichtbaar werd. Al spoedig, rond het jaar 1000, begon men met de bouw van een grote Sophia-kathedraal die, hoewel in 1600 en 1700 grotendeels verbouwd, nu nog altijd met haar gouden torenspitsen beeldbepalend is tot in de verre omgeving.

Grootvorst Vladimir onderhield veel culturele, politieke en economische contacten met het Oost- en Westromeinse Rijk. Men voelde zich dan ook deel van een Europees werelddeel. Quedlinburg in het oosten van het Westromeins Rijk werd de plaats waar vaak ontmoetingen tussen Theophano en Anne plaats vonden. Na de dood van Vladimir in 1015, wordt hij in de oosterse kerk al spoedig tot een heilige verheven, en krijgt als bijnaam; 'de Apostel', dit om zijn grote ijver waarmede hij in de oostelijke landen het christendom liet verbreiden. Zeker is dat deze Vorst zijn besluiten voorzichtig nam na veel overleg en rijpe overweging.

Met de verovering van Constantinopel door de Turken in 1453 stortte het Byzantijnse Rijk ineen. Vanaf 1588 beschouwd Moskou zich dan na Constantinopel als het derde Rome en ontstond in 1589 het Patriaachaats van Moskou waar ook de Russische Isaar zijn zetel had. Toch bleef Kiev, de stad van Vladimir, juist om het Byzantijnse verleden, bezongen en beroemd tot nog in onze dagen.

Heden na duizend jaren begrijpt men pas de enorme invloed die eens van het Byzantijnse Rijk uitstraalde; een invloed waarvan de sporen nu nog te vinden zijn van Kiev tot in Nijmegen...

Hein van Brienen.



Wierookvat uit de 12e eeuw in de vorm van een Byzantijnse kerk.