

240	VAN VERVOLGDE SEKTE TOT KEIZERLIJKE RELIGIE	13
450	ROME, CONSTANTINOPEL EN JUSTINIANUS	57
600	ISLAM, ICONOCLASME EN VERNIEUWING	101
950	HET PARADIJS OP AARDE	149
1100	TRIOMFEREND BYZANTIUM	191
1250	DE LAATSTE BLOEI VAN BYZANTIUM	237
1453		



Inleiding: De beleving van Byzantijnse kunst

Meer dan voor enig ander rijk in de geschiedenis geldt voor Byzantium dat de kunst de beste ingang vormt om het te begrijpen. Het Byzantijnse rijk bestond van de 4de tot de 15de eeuw: een brug vanaf het Romeinse keizerrijk van de late oudheid via de middeleeuwen naar de renaissance. In de loop van die periode veranderde de kunst en ontwikkelde ze zich sterk. Daardoor biedt ze een uitzonderlijke inzicht in de samenleving, structuren en overtuigingen van de Byzantijnen. Byzantijnse kunst was interactief; mensen bekeken iconen, raakten ze aan en kusten ze, en de afbeeldingen reageerden en bemiddelden. Een goed begrip van de relatie tussen Byzantijnse kunst en kijker is noodzakelijk bij een studie van deze periode.

Iconen

De kunst waar we vooral aan denken bij het woord ‘Byzantijns’ is religieuze kunst, en dan vooral iconen (van het Griekse woord *eikon*, ‘afbeelding’). Een icoon van de Moeder Gods met Christuskind is een goed voorbeeld (links en nr. 236) van de kenmerken die we met een dergelijke afbeelding associëren. Maria, de Moeder Gods, is vanaf het middel afgebeeld tegen een rijke gouden achtergrond. Een medaillon op haar borst toont haar zoon Christus, en in de twee bovenhoeken zweven de aartsengelen Michaël en Gabriël en bewieroken haar. Het bladgoud rond het aureool van Maria en her en der op de achtergrond is in cirkels gepolijst tot glanzende schijven. In een middeleeuwse kerk zou elke schijf het licht van kaarsen en lampen net iets anders hebben weerkaatst en het bladgoud doen opvlammen. Maria is streng frontaal afgebeeld met haar handen symmetrisch geheven in gebed. Ze draagt een rode mantel afgezet met goud.

De jonge Christus in het medaillon heft zijn rechterhand in een zegenend gebaar terwijl hij in zijn linker een gesloten boekrol houdt. De hele compositie is symmetrisch, en de omtrek van de Maagd tekent zich scherp af tegen de gouden achtergrond. Deze monumentaliteit wordt echter verzacht door de delicate penseelstreken die aan alle gezichten een zekere gevoeligheid geeft. Er is niet naar realisme gestreefd: het lichaam van Maria is onder haar kleding nauwelijks aangeduid, en alleen een schaduw aan de randen van haar gezicht en de linkerkant van haar neus suggereert de ronding van haar hoofd. De kalme, uitdrukingsloze gezichten zijn ondoorgrondelijk. Een dergelijke compositie wordt Theotokos Blachernitissa genoemd, de Moeder Gods van Blacherna. Die naam is afgeleid van de icoon waarvan dit een kopie is, een van de beroemdste van Constantinopel en destijds bewaard in het Blachernaklooster in die stad. Deze icoon wordt nu algemeen beschouwd als een absoluut meesterwerk van de Byzantijnse kunst uit de eerste helft van de 13de eeuw. Onder het schijnbaar eenduidige en eenvoudige uiterlijk gaat een complexe gelaagdheid schuil, die pas na intensieve contemplatie en studie haar vele betekenissen prijs geeft.

De icoon als portret

Schrijvers uit de Byzantijnse periode noemen iconen goed gelijkende portretten. Hoewel de gezichten in onze ogen formulair en duidelijk niet levensecht zijn, werden ze destijds beschouwd als natuurgetrouwe weergaven van de mensen die ze afbeelden, en dit portretkarakter was een essentieel onderdeel van hun functie. Tegen de tijd dat de Blachernitissa in de 13de eeuw werd geschilderd hadden theologen uiterst ingewikkelde theorieën ontwikkeld over hoe de werking van iconen moest worden begrepen. In de 8ste en 9de eeuw had er in Byzantium bijna een burgeroorlog gewoed over de positie van religieuze afbeeldingen. Vanaf 726 of 730 tot 787 en opnieuw vanaf 813 tot 843 waren het maken en vereren van religieuze afbeeldingen verboden, en veel bestaande afbeeldingen werden vernietigd (zie bijvoorbeeld nr. 115). Mannen en vrouwen werden gemarteld en gedood omdat ze afbeeldingen vereerden. De Byzantijnen noemden deze strijd de ‘Iconomachie’, de ‘iconenstrijd’; tegenwoordig kennen we dat als iconoclasmie (van het Griekse woord voor ‘afbeeldingen breken’). De pleitbezorgers van afbeeldingen (de ‘iconofielen’)

zagen zich gedwongen zich met argumenten te verdedigen tegen degenen die beweerden dat het maken van afbeeldingen neerkwam op afgoderij. Het tweede van de Tien Geboden in het Oude Testament verbood expliciet het aanbidden van afbeeldingen. Daartegenover stelden de iconofielen dat christelijke iconenverering iets heel anders was dan heidense aanbidding van stenen beelden van een oeroude god.

Christenen richtten zich via een icoon als door een open raam tot de heilige in de hemel. De iconofielen beriepen zich op een citaat van een van de grootste 4de-eeuwse kerkvaders, Basilius van Caesarea: 'De eer die de afbeelding wordt bewezen geldt het origineel', en ze voerden aan dat dit mogelijk was omdat iconen waarachtige portretten van de heiligen zijn. Mits een icoon de essentie van een heilige weergeeft legt de afbeelding een verbinding met die heilige in de hemel en maakt zo communicatie tussen het aardse en het hemelse mogelijk.

De icoon als theologie

Toen het idee van een afbeelding die intrinsiek is verbonden met het origineel (de originele levende heilige) eenmaal wortel had geschoten werden Byzantijnse iconen veel meer dan enkel portretten. Ze veranderden in theologische verhandelingen die probeerden religieuze waarheden en complexe christelijke ideeën zichtbaar te maken. Zo nodigt de Blacherna-icoon de kijkers uit om na te denken over de relatie tussen Maria en Christus en tussen het menselijke en het goddelijke. De icoon is geen afbeelding van een moeder die haar zoon vasthoudt, want Christus zweeft in zijn medaillon vóór haar; hun verhouding is onduidelijk. Hoewel nog een kind lijkt Christus onnatuurlijk volwassen, en zijn aureool bevat de afdruk van het kruis waarop hij zal sterven. Deze gelaagdheid roept subtiele theologische vragen op. Byzantijnse kijkers vroegen zich af of ze soms Maria's visioen van haar zoon vóór zijn geboorte zagen; of keken ze in de baarmoeder van de Maagd en zagen ze de eerste manifestatie van de menswording van Christus? Was dit tegelijk een weergave van de geboorte en van de dood van Christus? Van alle vier figuren op de icoon is alleen de bovenhelft te zien, in de woorden van Nikolaos Mesarites, priester aan de Aya Sofia in Constantinopel rond 1200, een aanwijzing dat 'onze kennis over wat Christus en zijn handelingen betreft nu nog onvolledig is, als een raadsel of door een raam gezien'. Er speelde meer bij deze figuren dan de kijkers, als stervelingen, ooit konden zien of begrijpen.

Deze complexe theologische beschouwingen over de menselijke en goddelijke natuur van Christus komen pas boven wanneer de toeschouwer voorbij de schijnbare eenduidigheid van de afbeelding kijkt. De rijke detaillering van de afbeelding komt tegemoet aan het verlangen om deze betekenissen te doorgronden en nodigt het oog uit om langer te kijken en dieper te schouwen dan de oppervlakkige eenvoud doet vermoeden.

De icoon als hulpmiddel bij het gebed

Ook in de Byzantijnse maatschappij veranderde de theologie rond iconen van passief bekeken objecten in actieve krachten. De gelovigen kregen een persoonlijke relatie met iconen, die in allerlei vormen en maten voorkwamen: ze konden op kleding worden gedragen, meegenomen op reis, in huis worden bewaard of in een kerk vereerd. Byzantijnse schrijvers vermelden afbeeldingen die tot leven kwamen, spraken en gelovigen troostten. Iconen werden gebruikt om rechtstreeks de hulp van heiligen in te roepen, en ook om heiligen om voorspraak bij Christus te vragen. Iconen konden zichzelf en hun vereerders beschermen, en ze bezaten onvoorstelbare krachten. Ze konden zieken genezen, hun eigen uiterlijk veranderen en vijanden aanvallen. In een versie van het 'Leven van Sint-Merkurios' ziet bisschop Basilius van Caesarea hoe de heilige zijn icoon verlaat om de heidense keizer Julianus de Afvallige te doden, en hoe hij later weer met een bebloede lans terugkeert.

Iconen hadden zowel een openbaar als een privé-karakter. Belangrijke iconen werden in grote processies meegedragen en vereerd als de beschermers van hele steden. In Constantinopel werd de originele Blacherna-icoon elke vrijdag door de straten gedragen. Ze reageerde op het toegestroomde publiek en verrichtte haar 'gebruikelijke wonder': een sluier die de afbeelding van Christus bedekte ging elke week vanzelf, zonder menselijk ingrijpen, omhoog.

Dit geloof in de actieve kracht van afbeeldingen vormt de kern van de Byzantijnse kunst, en daarin verschilt die kunst van veel andere elders in de wereld in het eerste millennium na Christus.

De icoon als kunstwerk

Vanaf de renaissance werd Byzantijnse kunst vaak een gebrek aan realisme en originaliteit verweten. Door dat ontbreken van realisme wekt Byzantijnse kunst de indruk zich alleen maar te richten op oppervlakkige decoratie. Kunstenaars lijken geen moeite te doen om hun figuren solide te laten lijken of om een overtuigende illusie van ruimtelijkheid te creëren. Door het ontbreken van plasticiteit lijken de figuren plat, levenloos en onrealistisch. Op moderne toeschouwers komt hun non-presentie over als een gebrek aan emotie, maar uit beschrijvingen van kunstwerken door Byzantijnse tijdgenoten komt een heel ander beeld naar voren. In Byzantijnse ogen leken de afbeeldingen te leven, de figuren uitermate echt en hun emoties overweldigend. Wanneer gelovigen een afbeelding van Maria met haar zoontje overpeinsden verheugden ze zich met haar over zijn geboorte maar deelden ook haar angst voor zijn bloedig einde, dat al vast lag (216). Keken ze naar een afbeelding van de kruisiging, dan beweenden ze met Maria het lijk van haar zoon (143). Byzantijnse toeschouwers gebruikten kunst om de afgebeelde gebeurtenissen op te roepen en er werkelijk aan deel te nemen; voor moderne toeschouwers is het lastig om die manier van kijken naar kunst over te nemen. Vooral de dood en het lijden van Christus en de martelaren waren dankbare onderwerpen om dergelijke empathische beschouwingen op te wekken. Voor Byzantijnse kijkers was een intieme en actieve omgang met de hen omringende kunst vanzelfsprekend, en een manier om in en door de afbeeldingen te leven.

Kritiek op het gebrek aan originaliteit lijkt – althans in eerste instantie – meer hout te snijden. Giorgio Vasari schreef in 1568: ‘Telkens en telkens weer produceerden ze figuren in dezelfde stijl, met een manisch sturende blik, uitgestrekte handen, staand op hun tenen.....’. De bepalingen van het Tweede Concilie van Nicea, dat in 787 de positie en rechtmatigheid van afbeeldingen tot onderwerp had, lijken alle artistieke creativiteit nog verder aan banden te leggen: ‘Het maken van iconen is geen uitvinding van schilders maar een uiting van de formeel vastgestelde regels van de kerk’. Zoals we zagen vloeiden de behoefte aan herhaling en traditie voort uit de theologische functie van afbeeldingen. Een icoon kon alleen maar effectief zijn als het de aangeropen heilige juist weergaf, dus als eenmaal was vastgelegd hoe een heilige eruit zag moesten alle latere afbeeldingen dat navolgen. Maar de reputatie van conservatisme en traditie is wel wat overdreven. In het millennium dat dit boek bestrijkt vonden opvallende veranderingen plaats in vorm, uiterlijk en type van de afbeeldingen die de Byzantijnse wereld voortbracht. Bovendien moeten we ons realiseren dat de Byzantijnen traditie vaak als scherm gebruikten, waarachter wel degelijk vernieuwing en verandering plaatsvonden. Sommige afbeeldingen die in de jaren na de iconenstrijd van 843 tot stand kwamen behoren tot de meest vernieuwende en radicale die ooit in het Byzantijnse rijk zijn gemaakt (zie 126), met roerloze, onthechte en verwrongen figuren; maar die vernieuwing werd elke keer gepresenteerd als een terugkeer naar de traditie.

De icoon als ruimte

Byzantijnse iconen waren niet alleen beschilderde panelen. Ze bestreken alles van monumentale mozaïeken en muurschilderingen tot kleine amuletten en zegels. Iconen zijn een onderdeel van glinsterende mozaïeken in kerken en kloosters, van verfijnde emailen reliekhouders en altaarstukken, van smetteloos glanzend ivoorsnijwerk, van delicate boekverluchting, en van glorieuze zijden weefsels en borduursels.

Het is daarom belangrijk om voor ogen te houden dat Byzantijnen iconen overal tegenkwamen. Kleine cameeën en reliekhouders konden mee worden gedragen, waarbij de heilige afbeelding als een soort geestelijk schild diende. Kerken met muurschilderingen waren heilige plaatsen die de gelovige kon betreden. In de 10de eeuw waren Russische ambassadeurs

in Constantinopel zo overdonderd door de kerken die ze zagen dat ze zeiden: 'We wisten niet of we in de hemel of op aarde waren ... We weten alleen dat God daar onder de mensen vertoeft.' De kerken uit die tijd presenteerden een samenvatting van het universum. Van de afbeelding van Christus boven in de koepel tot aan de legioenen heiligen die de gelovigen vlak boven hun hoofd omringden kreeg men een geordende en harmonieuze geestelijke kosmos voorgeschoteld. Iedereen kon de opbouw van het christelijke universum en zijn eigen plaats daarin met eigen ogen zien.

De icoon als paradox

Een Byzantijnse icoon was de belichaming van een reeks paradoxen. Iconen waren onovertroffen in hun gebruik van materiële rijkdom om immateriële waarden uit te drukken. Goud en zilver zijn alomtegenwoordig: als ondergrond voor email, ingeklemd tussen glas in de steentjes van de mozaïeken die kerken en kloosters bedekken, verwerkt in de draden van zijden weefsels en borduursels, als houders voor vaatwerk van kostbare stenen, en als bladgoud voor de achtergrond van geschilderde iconen en boekverluchting. Steeds weer getuigen de iconen van de verbijsterende bedragen die eraan gespendeerd werden, en van een wereld waarin men verondersteld werd een fortuin uit te geven aan de opsmuk van alles wat met het christelijk geloof te maken had, als investering in het eigen zieleheil.

Aan de andere kant was de kunst die door deze rijkdom werd voortgebracht vaak bedoeld als uiting van ideeën die materiële bezittingen volstrekt verwierpen. De heiligen die door Byzantijnse religieuze kunst worden verheerlijkt aten vaak weinig, bezaten niets en schiepen er genoeg in om hun lichamelijke behoeften bewust te negeren (49). Het waren mannen en vrouwen die opgewekt door onthouding en martelaarschap afstand deden van hun fysieke bestaan in de hoop op een eeuwige hemelse beloning; of het waren engelen (in het Grieks 'onstoffelijke wezens' genoemd) die mijlenver van onze fysieke wereld af stonden. Kunst was een middel om een geestelijk universum tastbaar te maken. Realisme in fysieke zin was daarom niet belangrijk; kunstenaars poogden om de ziel te schilderen en eeuwige waarheden weer te geven, geen vormen die onderworpen zijn aan ruimte en tijd.

Onze huidige problemen bij het ontcijferen van Byzantijnse afbeeldingen worden deels veroorzaakt doordat onze verwachtingen van kunst anders zijn, en deels door de doelbewuste dubbelzinnigheden die Byzantijnse kunst eigen zijn. De kunstenaars en kijkers van destijds hielden van het manipuleren van meerduidigheid, van opzettelijke tegenstellingen en paradoxen. De kern daarvan was de centrale paradox van het christendom zelf: een mens die tegelijkertijd en ondeelbaar zowel mens als god was. Hoe beeld je een man uit die ook God is? Kan een afbeelding zowel de dood van de mens als de levende God weergeven? In de 11de eeuw bewonderde de filosoof, hoveling en geschiedkundige Michaël Psellos het vermogen van kunstenaars om dit te bereiken. Een icoon van de kruisiging overpeinzend kwam hij tot de slotsom: 'En zo lijkt het dode lichaam schijnbaar zowel levend als levenloos te zijn' (vergelijk 204 en 207). Andere, ietwat luchtiger dubbelzinnigheden komen we elders tegen: kan een stenen muur ook een aureool voorstellen (109)? Kan een keizerin tegelijk binnen en buiten zijn (75)?

Daarom is de meestal raadselachtige gezichtsuitdrukking van iconen, die kil en afstandelijk kunnen overkomen, misschien onverwacht. Op de Blacherna-icoon zijn Maria en Christus weliswaar allebei frontaal afgebeeld, maar hun ogen lijken weg te kijken. Ze vermijden oogcontact en hun blik lijkt zich te richten op een punt boven en voorbij de toeschouwer. Het effect is dat er geen twijfel is wie in de relatie tussen kijker en icoon de overhand heeft: wij moeten de icoon om aandacht vragen, en niet andersom.

Byzantium als paradox

Tot dusverre hebben we iconen in isolatie bekeken, los van de geschiedenis van de cultuur die ze voortbracht en die zelf voortkwam uit het Romeinse keizerrijk. De paradox van Byzantium is het contrast tussen de kunst, die de naturalistische erfenis van de Romeinse wereld de rug lijkt

te hebben toegekeerd, en het zelfbeeld van het rijk als een voortzetting van de Romeinse traditie. Byzantijnse heersers waren zich altijd scherp bewust van hun status als erfgenaam van Rome.

Ze plaatsten zichzelf in een ononderbroken lijn die via Constantijn I ('de Grote'), die van 306 tot 337 regeerde en met zijn keuze van Constantinopel tot hoofdstad in feite de stichter van het Byzantijnse rijk was, terugging tot aan de eerste Romeinse keizer, Augustus (27 v.C. tot 14 n.C.). Zelfs Constantijn XI, de laatste Byzantijnse keizer, die regeerde van 1449 tot 1453 en daarmee een tijdgenoot was van Hendrik VI in Engeland, Karel VII in Frankrijk, Cosimo de' Medici in Florence en Filips de Goede van Bourgondië, noemde zich nog altijd 'keizer en alleenheerser der Romeinen'. Het curriculum op Byzantijnse scholen was identiek aan dat van hun Romeinse voorzaten, en Byzantijnen lazen dezelfde klassieke teksten: Homerus, Plato, Aristoteles. Hun hoofdstad Constantinopel werd gesierd door de beste klassieke standbeelden, door Constantijn I en zijn opvolgers geïmporteerd uit het hele rijk (16); veel daarvan was in de 12de eeuw nog te zien en ging pas verloren toen de stad in 1204 tijdens de vierde kruistocht werd gebrandschat.

Byzantijnse schrijvers plaatsden de beste Byzantijnse kunstenaars op gelijke hoogte met Phidias en Praxiteles, de meesterbeeldhouwers van het klassieke Athene in de 5de en 4de eeuw v.C. In dezelfde periode dat de glinsterende, etherische engelenfiguren op de reliekhouders van het ware kruis (145) ontstonden, was een ivoorsnijder bezig om zorgvuldig de 'Ontvoering van Europa' en Dionysische orgieën weer te geven op het Veroli-kistje (137). In onze ogen mag dit een tegenstrijdige of zelfs onmogelijke combinatie lijken, maar in de 10de eeuw waren het enkel twee verschillende facetten van deze ene, complexe maatschappij.

Er is echter duidelijk verschil tussen het naturalisme van de Romeinse wereld, die beïnvloed was door de Hellenistisch-Griekse kunst, en de meer abstracte iconen. Beide stilistische stromingen kunnen in dit boek worden gevolgd vanaf de levendigheid en het naturalisme van de beeldjes van Jona (3 en 4) tot het reliëf van Demetrius dat nauwelijks enige diepte heeft (188). Deze transitie wordt wel verklaard door te verwijzen naar de overgang van niet-christelijke godsdiensten naar het christendom, en van de verplaatsing van de rijkshoofdstad van Rome naar Constantinopel in de 4de eeuw. Hoewel de overheersende stroming in de loop van de 4de tot de 13de eeuw inderdaad richting abstractie ging, bleven kunstenaars hun stijlen afstemmen op de verschillende onderwerpen en de media waarin ze werkten. Bovendien was Byzantijnse kunst altijd meer dan uitsluitend religieuze kunst. In de 1200 jaar die dit boek bestrijkt kregen kunstenaars en ambachtslieden opdracht om wetenschappelijke en geografische teksten te kopiëren en illustreren (249), om paleizen en tafelserviezen te ontwerpen in zilver en goud (108), of om rijke zijden gewaden versierd met fabeldieren te weven (138). Ze bleven teruggrijpen op de kunst van de oudheid en de grote mythen van het klassieke verleden afbeelden (140). Maar vooral werden ze geacht afbeeldingen van hun keizers te produceren die hun macht en gezag benadrukten, afbeeldingen die de keizer konden vertegenwoordigen in alle landen waarover hij heerste (199). De moderne opvatting van Byzantium als een religieus rijk is vooral bepaald door wat bewaard bleef: de meeste objecten waarover we beschikken danken hun voortbestaan aan het feit dat ze werden verzameld en beschermd in kerken en kloosters. Het enige instituut in Constantinopel dat de Turkse verovering door sultan Mehmet in 1453 overleefde was de Orthodoxe kerk.

De laatste paradox en tegelijk het grootste bewijs van de kracht van Byzantijnse kunst is dat ze altijd meer heeft omvat dan de kunst van het Byzantijnse rijk zelf. Ze heeft de kunstuitingen beïnvloed van veel van de omringende culturen en werd bewonderd, overgenomen en aangepast door vriend en vijand. Haar werkelijke betekenis kan alleen in deze bredere context worden begrepen. Van Spanje in het westen tot de Kaukasus in het oosten, van Rusland in het noorden tot de Soedan in het zuiden werd een eindeloze diversiteit aan Byzantijnse kunst geproduceerd. Byzantijnse kunstopvattingen werden overgenomen door zowel Orthodoxe als (in Byzantijnse ogen) niet-Orthodoxe samenlevingen. Dat de andere Orthodoxe volkeren – Georgiërs, Bulgaren, Serviërs en Russen – naar hun grote buur keken voor inspiratie ligt voor de hand, maar Byzantijnse kunst vormt ook het fundament van veel kunstuitingen van Armeniërs, Kopten en Syrisch-orthodoxen die, hoewel christenen, na de 5de eeuw niet meer één kerk deelden met de Byzantijnen.

Ook het katholieke westen, dat zich na het Grote Schisma van 1054 definitief afscheidde van de Orthodoxe wereld, zag Byzantium zelfs in de 13de eeuw nog als voorbeeld voor religieuze kunst. De bewuste beslissing van West-Europese kunstenaars om soms wel, en soms niet elementen van de Byzantijnse kunst over te nemen zegt veel over het gezag en de invloed van Byzantium. Werken geproduceerd door christelijke kunstenaars voor islamitische opdrachtgevers (148) en door moslims voor christelijke opdrachtgevers bewijzen hoe dun de scheidslijnen tussen de groepen waren. De vijandige polemieken in preken en geschiedenisboeken uit deze periode, met hun eindeloze opsommingen van oorlogen en gruwelen, worden vaak tegengesproken door bewijzen voor samenwerking op artistiek niveau. Kunst was een diplomatiek middel: Byzantijnse mozaïekmakers werden naar Rusland en Cordoba gestuurd, zijden weefsels naar Duitsland en de Italiaanse staten (161), emailen voorwerpen naar Italië, Hongarije, Georgië en de Turkse stammen (173, 185, 189, 193). Kunst was handelswaar, met gedeelde motieven die door alle samenlevingen rond de Middellandse Zee werden gewaardeerd, en ze volgde handelsroutes in het voetspoor van kooplieden, zelfs in tijden van oorlog. Byzantijnse kunst overleefde de val van Constantinopel in 1453, hoewel die gewichtige gebeurtenis wel dit boek afsluit. Na de val van de christelijke staat moest de kunst het stellen zonder wereldlijke sponsors en werd steeds religieuzer, bestemd voor de kerken en kloosters in de Orthodoxe wereld. In de 15de eeuw maakten Kretenzische kunstenaars enorme aantallen iconen voor de export naar Venetië en het Westen, en de kloosters op de berg Athos, de Balkan, in de Kaukasus en in Rusland bleven artistieke schatkamers. Buiten de Orthodoxe wereld werd het beeld van een Byzantijnse kunst vervuld van spirituele verwondering, vervangen door negatieve stereotypen die een onvruchtbaar traditionalisme onder de verstikkende controle van de kerk benadrukten. Dit bracht vanaf de 16de eeuw kunstliefhebbers ertoe om Byzantijnse kunst af te wijzen, en zo werd ze tot het eind van de 19de eeuw genegeerd. Sindsdien is Byzantijnse kunst herleefd, toen ze werd bestudeerd vanuit het perspectief van de Byzantijnen in plaats van als tegenpool van de oudheid of de renaissance.

240

VAN VERVOLGDE SEKTE TOT KEIZERLIJKE RELIGIE

450

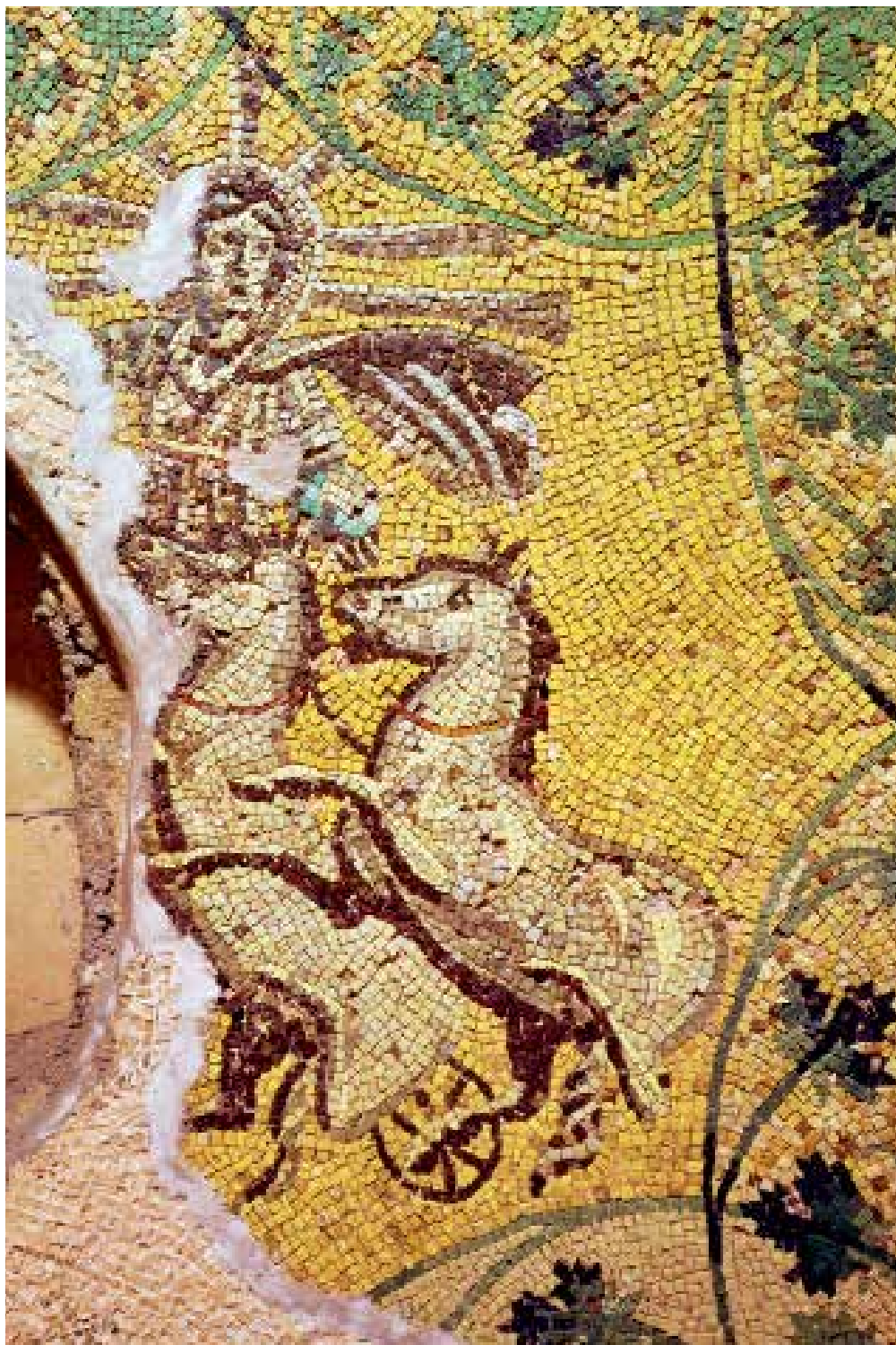
Christus als Helios

Medio 13de eeuw

Mozaïek

GROT MET HET GRAF VAN DE FAMILIE JULIUS
ONDER DE SINT-PIETERSKERK, VATICANAANSTA

In een familiegraf dat is uitgehakt in de rotsen onder de huidige Sint-Pieter in Rome bevindt zich een van de oudste afbeeldingen van Christus. Het is niet de zachtmoedige figuur met baard waar we in de christelijke kunst aan gewend zijn, maar een jonge, dynamische heerser in een strijdswagen die door vier paarden wordt voortgetrokken. Lichtstralen vanuit zijn hoofd geven zijn goddelijkheid aan. Het kunstwerk is een mozaïek, dat uit kleine blokjes (tesserae) glas en steen bestaat. Christus is hier voorgesteld in de hoedanigheid van Helios, de heidense zonnegod. Zijn strijdswagen trekt de zon door de hemel, elke dag weer. Christus wordt omgeven door wijnranken, die uiteenwijken en een gepunt medaillon vormen. De beslissing om een heidense god in de christelijke god te 'converteren', geeft aan dat de christenen aanvankelijk hun toevlucht namen tot de bestaande visuele talen van de Romeinen van de 3de eeuw. De associatie met Helios, de god die elke ochtend aan de oostelijke horizon verscheen en symbool staat voor licht en wedergeboorte, bleek een aantrekkelijke analogie te zijn voor de centrale boodschap van het christendom: Christus als bringer van het licht en van eeuwig leven, waarbij elke gelovige na de dood wedergeboren wordt. Niets in de afbeelding duidt er specifiek op dat we met Christus te maken hebben; de christelijke interpretatie moet gezien worden in de context van andere mozaïeken die in deze graftombe bewaard zijn gebleven. Daartoe behoren een visser, de Goede Herder en de oudtestamentische held Jonas die door een walvis wordt verzwolgen, stuk voor stuk voorstellingen waarin christenen verlossing, bescherming en wedergeboorte zien. Volgens een traditie die teruggaat tot de 2de eeuw bevindt het graf van Petrus zich in de Vaticaanheuvel, en daarom wilden veel christenen hier begraven worden.



Thoraschrijn in de synagoge, Dura Europos

vóór 256

Muurschildering; 2,23 x 1,28 m

NATIONAAL ARCHEOLOGISCH MUSEUM,
DAMASCUS, SYRIË

In de loop van de 3de eeuw werden de christenen een steeds krachtiger gemeenschap binnen de Romeinse samenleving. In deze periode was het christendom echter slechts één van de vele cultussen en religies die volgelingen trokken. Bewijs van de grote hoeveelheid sekten en godsdiensten is te vinden aan de oostelijke grenzen van het Romeinse rijk, in Dura Europos, een stad aan de rivier de Eufraat in het huidige Syrië. Bij opgravingen zijn niet alleen christelijke, joodse en mithreïsche heiligdommen blootgelegd, maar ook tempels voor Grieks-Romeinse en plaatselijke goden, waaronder Zeus en Baäl.

De synagoge in Dura Europos was een fors gebouw, wat duidt op grote rijkdom onder de plaatselijke joodse bewoners halverwege de 3de eeuw. Het bevat onder meer een bijzondere collectie vroege joodse schilderingen. De joden maakten een onderscheid tussen afbeeldingen die wel toegestaan waren (zoals deze) en verboden afbeeldingen, zoals voorgeschreven in het Tweede Gebod ('Gij zult geen andere goden voor mijn aangezicht hebben'). Deze schildering geeft aan dat er al voor de opkomst van de christelijke kunst een traditie van het schilderen van Bijbelse voorstellingen bestond.

In het midden van de ruimte stond de thoraschrijn, gericht op Jeruzalem. Boven de met een schelp afgesloten nis waarin de thora (de eerste vijf boeken van het oude testament) werden bewaard is de poort van de tempel van Jeruzalem te zien. Links daarvan is de menora geschilderd, de kandelaar met zeven armen en een van de belangrijkste symbolen van het joodse geloof. Rechts is de oudst bekende voorstelling van Abraham te zien die zijn zoon Isaak offert. Abraham, die van God de opdracht kreeg zijn zoon te offeren, staat bij een offertafel en heeft een mes in zijn hand. Hij staat met zijn rug naar de kijker toe en merkt niet de ram op die God zal accepteren in plaats van Isaak omdat hij aangetoond heeft gehoorzaam te zijn aan God. De afbeelding had als doel dat je volledig op God moet vertrouwen.



Gouden medaillon van Constantijn de Grote

ca. 325

Goud; diameter 2,4 cm

BRITISH MUSEUM, LONDEN



Nadat Constantijn in 324 de enige keizer van het Romeinse rijk was geworden ontstond een nieuwe manier om de keizer op munten en medaillons af te beelden. In plaats van het hoofd eenvoudigweg en profiel weer te geven, kreeg hij nu ook een diadeem op het hoofd en keek hij hemelwaarts. Zowel de diadeem als het opwaarts geheven hoofd zijn wellicht geïnspireerd op munten van Alexander de Grote (356-323 v.C.), de meest bewonderde leider van de oude wereld. Dit geeft een indicatie van Constantijns opvatting over zijn eigen grootsheid. Constantijns biograaf Eusebius geeft echter een andere uitleg. Hij wilde vooral het christelijke karakter van Constantijn benadrukken en beschreef de munt als volgt: 'Men kan de kracht van dat goddelijke geloof dat zijn ziel in al zijn overwegingen sterkte zien in de manier waarop hij zijn portret op gouden munten liet afbeelden, namelijk zodanig dat hij geconcentreerd naar boven keek, alsof hij bad tot God.' (*Vita Constantini* IV.15).

De keerzijde van het medaillon toont de beloning voor zijn geloof. Daarop is te zien hoe Constantijn een van zijn vijanden vertrappt en de ander aan zijn haren meetrekt. Deze wereldse overwinningen worden begeleid door de inscriptie 'De glorie van Constantijn Augustus'.



^{3, 4} Jonas verzwoegen en weer uitgebraakt

ca. 280–290

Marmer; hoogte: 50,4 cm (links), 41,5 cm (rechts)

CLEVELAND MUSEUM OF ART, CLEVELAND, VS

Dit zijn twee marmeren beelden uit een groep van vijf die in 1965 zijn ontdekt en waarschijnlijk aan het eind van de 3de eeuw in Frygië in Klein-Azië zijn vervaardigd. Deze twee vertellen de twee belangrijkste delen van het verhaal van Jonas. Nadat de profeet Gods opdracht om in Nineveh te preken had genegeerd, vluchtte hij op een schip. Om een felle storm tot bedaren te brengen waar het schip in terecht gekomen was, beval Jonas de bemanning om hem overboord te zetten, waar hij verzwoegen werd door een reusachtig zeedier (*ketos* in het Grieks). In de buik van het dier toonde Jona berouw en na drie dagen zorgde God ervoor dat het beest hem weer uitbraakte. Dit bekende oudtestamentische verhaal wordt gezien als een voorafschaduw van de drie dagen die Christus in zijn graf doorbracht voordat hij

herrees en werd door de christenen gezien als een bewijs vooraf van Christus' goddelijkheid.

In beide beelden is de *ketos* een samenraapsel van dieren: de staart van een vis, vinnen die meer op vleugels lijken, de voorpoten van een leeuw en het gezicht en de snuit van een varken. Hoewel de beelden niet realistisch zijn, zijn ze opvallend naturalistisch, waarbij de anatomie van Jona en het fictieve zeemonster nauwgezet zijn vormgegeven. De stijl van de marmerbeelden weerspiegelt een traditie die in de hellenistische wereld in Klein-Azië vanaf het eind van de 4de eeuw v.C. bestond en een grote invloed had op de kunst van het keizerlijke Rome. Hoewel de stijl als Romeins gezien kan worden, is het onderwerp dat geenszins.



6

Zilveren bord van Constantius II

343

Zilver met verguldsel; diameter 25 cm

HERMITAGE, SINT-PETERSBURG

Onder de keizers was het traditie om zilver uit te geven als herinnering aan overwinningen en verjaardagen. Dit bord is waarschijnlijk in 343 gemaakt voor Constantius II, de opvolger van Constantijn en keizer van 337 tot 361. In 324 was Constantius door zijn vader verheven tot Caesar (onderkeizer) en belast met het beheer van het oostelijk deel van het Romeinse rijk. Dit bord is gemaakt ter gelegenheid van zijn twintigjarige (onder)-keizerschap. Het is gevonden in Kertsj op de Krim, vlak bij twee andere borden die Constantius noemen en waarop aangegeven is dat ze in Antiochië gemaakt zijn. Op het midden van het hierboven afgebeelde bord is de triomferende keizer te zien. Hij wordt voorafgegaan door

een Nike, een heidsense personificatie van de overwinning, en wordt gevolgd door een soldaat op wiens schild het christelijk chi-rho symbool te zien is (het monogram voor de eerste twee letters van Christus' naam in het Grieks). Net zoals de keizer tussen de heidense en de christelijke wereld verschijnt, zit de stijl midden tussen het Romeinse naturalisme en de hiëratische, meer formele en symbolische stijl van de late 4de eeuw. Zo stapt het paard levendig voorwaarts, maar is het lichaam van de keizer stijfjes en frontaal uitgebeeld en zijn zijn sturende ogen en zijn hoofd verhoudingsgewijs te groot. Dit weerspiegelt de bovenmenselijke eigenschappen die aan de keizer werden toegeschreven. Ammianus

Marcellinus beschreef Constantius tijdens zijn triomfantelijke intocht in Rome in 357 als volgt: '[Hij werd] toegejuicht als Augustus en hoewel er een oorverdovend lawaai losbrak, verroerde hij zich niet, bleef net zo kalm en onverstoort als hij gewoonlijk in zijn provincies gezien werd ... en alsof zijn nek in een bankschroef zat, hield hij zijn blik strak vooruit gericht en keerde zijn gezicht geen enkele keer naar links of naar rechts. Als een beeld knikte hij zijn wagen schokte, ook zag je niet dat hij spuugde, hij wreef niet over zijn gezicht of zijn neus en bewoog zijn handen niet.' (*Res gestae* XVI, 10.8-10).

Peristylum in het paleis van Diocletianus, Spalato

293–305

SPLIT, KROATIË

Het keizerschap van keizer Diocletianus (284-305) was een van de meest invloedrijke van het Romeinse rijk. Hij was de laatste grote vervolger van de christenen (met name in de jaren 302-305), maar was ook een groot hervormer. Hij probeerde het rijk te reorganiseren om de groeiende externe in interne druk te kunnen weerstaan. Zijn belangrijkste hervorming betrof die van de positie van de keizer. Hij zette een systeem van gedeeld leiderschap op in het rijk, dat zich in deze periode uitstrekte van de Muur van Hadrianus in Noord-Engeland tot Soedan in het zuiden en van Spanje tot Syrië. Het systeem is bekend als de tetrarchie, waarbij het rijk in een westelijke en een oostelijke helft werd gedeeld, elk bestuurd door een senior en een junior keizer (de Augustus en de

Caesar). Elke senior moest zijn junior opleiden tot augustus, zodat de opvolging gewaarborgd was.

Als voorbereiding op zijn eigen aftreden in 305 liet Diocletianus in Spalato (het huidige Split) aan de Dalmatische kust een paleis bouwen; hier zou hij zich na zijn aftreden terugtrekken. Het had een enorme omvang, met aan de zeezijde een 200 m lange en 20 m hoge muur. Het is het best bewaarde keizerlijke paleis uit de Romeinse tijd. De architectuur vormde het achtergronddecor voor de rituelen en ceremonies die tot zijn dood in 316 rond Diocletianus zouden blijven bestaan. Centraal lag het peristylum (centrale binnenhof), met aan weerszijden het mausoleum van de keizer (nu de kathedraal van Split) en een aan Jupiter gewijde tempel. Rond het peristylum

liep een imposante zuilenrij. Aan de zuidzijde van de binnenhof ondersteunen zuilen van rood graniet een fronton. Deze zijde van de hof gaf toegang tot onder meer de privévertrekken en de ontvangstzaal van Diocletianus. Een idee van hoe zo'n architectonisch decor gebruikt kan worden voor een keizerlijke ceremonie is te zien op het latere Missorium van Theodosius (36), waarop de keizer en zijn erfgenamen in een vergelijkbare omgeving zijn afgebeeld. Het paleis had een oppervlakte van 38.000 vierkante meter en was groot genoeg om alle inwoners van het nabijgelegen Salona te huisvesten, die er na de verwoesting van hun stad door de Avaren in 639 naartoe vluchtten.





8

Groot jachtmozaïek, Piazza Armerina

Begin 4de eeuw

Mozaïek; lengte ca. 60 m

PIAZZA ARMERINA, SICILIË

Piazza Armerina, opgegraven in de jaren vijftig, is een van de indrukwekkendste overgebleven laat-Romeinse villa's. Ze heeft een oppervlakte van 3500 vierkante meter en geeft een beeld van de luxueuze levensstijl van rijke Romeinen aan het begin van de 4de eeuw. De vertrekken liggen rond een grote centrale binnenhof; tevens waren er ontspanningsruimten en een eigen thermencomplex. De vloermozaïeken bevatten tal van onderwerpen, waaronder sport, mythologie, de jacht en komische voorstellingen. Een van de mozaïeken wijkt enigszins af en vertelt misschien hoe de eigenaar zijn geld verdiende. Dit mozaïek

is onderdeel van het grote jachtmozaïek en bevindt zich in een 60 meter lange gang die de belangrijkste publieke ruimtes van het huis met elkaar verbond. Het gaat hierbij niet om de jacht op voedsel of om jacht voor de lol, maar om het economisch profijt. De gevangen tijgers, struisvogels, nijlpaarden en neushoorns worden niet gedood maar gevangen en naar een schip geleid; aan boord zitten ze in grote kisten. Waarschijnlijk werden ze naar Rome vervoerd, waar ze in het Colosseum werden losgelaten om alsnog gedood te worden. De jacht op dieren was een belangrijk onderdeel van de publieke spelen

die in arena's als het Colosseum werden gehouden. Terwijl er veel kunst bestaat die het gevecht tussen mens en dier uitbeeldt en een symbool is voor de overwinning van de beschaving over de wilde natuur, zijn de mozaïeken in Piazza Armerina de enige die de economische aspecten belichten. Ze geven niet alleen een idee van de omvang van de voorbereidingen die nodig zijn voor de spelen, maar beelden ook de trots uit van de eigenaar die bij die jacht betrokken is. Op die manier zijn de mozaïeken een bron voor de economische activiteiten in de late oudheid.

Hoofd van Constantijn de Grote

ca. 315

Marmor; hoogte 3,40 m

PALAZZO DEI CONSERVATORI, ROME



In 312 behaalde Flavius Valerius Constantinus, beter bekend als Constantijn de Grote of Constantijn I (keizer van 324 tot 337), zijn eerste grote overwinning in de lange campagne die een eind maakte aan de tetrarchie en hem tot alleenheerser van het Romeinse rijk maakte. In de Slag bij de Milvische brug niet ver van Rome versloeg hij zijn medekeizer en rivaal Maxentius. Al snel slaagde Constantijn erin zijn macht in Rome te consolideren en wiste hij elke herinnering aan Maxentius uit. Maxentius had in Rome een omvangrijk bouwprogramma opgestart, maar alle projecten werden overgenomen door Constantijn, die ze vervolgens op zijn eigen conto bijschreef. De grote basilica aan de oostzijde van het forum (naast het Colosseum), waarvan de bouw onder Maxentius was begonnen, werd voltooid door Constantijn, die het interieur zodanig aanpaste dat alle aandacht naar het kolossale standbeeld van de nieuwe keizer werd getrokken. Het was gemaakt van onder meer marmer (voor het hoofd en de ledematen) en brons (voor de kleding), was

zo'n 12 à 15 meter hoog en stond in een apsis aan de westzijde van het gebouw. Hoewel Constantijns overwinning werd toegeschreven aan de kracht van het christelijke symbool van het kruis, is er in dit standbeeld niets van christelijke nederigheid te bespeuren. De keizer ziet eruit als een half-goddelijke klassieke held. Constantijn zette tal van heidense tradities voort en een decennium later richtte hij voor zichzelf een ander groot beeld op, ditmaal op een porfieren zuil in zijn nieuwe hoofdstad Constantinopel. Ook dit beeld is veel meer op de heidense dan op de christelijke wereld geïnspireerd; het liet Constantijn zien als Helios, de zonnegod (zie ook 1). Ondanks zijn afhankelijkheid aan het christendom wilde Constantijn duidelijk niet de heidense religies in de ban doen. Hij werd pas op zijn doodsbed gedoopt. Latere christelijke apologeten claimden dat de lichtstralen die uit het hoofd van het standbeeld van Constantijn als Helios kwamen gemaakt waren van de spijkers waarmee Christus aan het kruis genageld was.

Boog van Galerius, Thessaloniki

298–303

Baksteen bekleed met marmer; hoogte 12,50 m

THESSALONIKI, GRIEKENLAND

Tijdens de tetrarchie had elk van de vier keizers een eigen bestuurscentrum nodig. Keizer Galerius (293-311) koos als hoofdstad voor Thessaloniki, dat een goede haven had en gunstig gelegen was om de Balkan te verdedigen, die in die jaren bedreigd werd door de Hunnen. Hij verfraaide de stad met enkele nieuwe monumenten om haar de grandeur te verschaffen die bij een keizerlijke status paste. Op een kruising op de Via Egnatia, de Romeinse hoofdweg die het oostelijke en westelijke deel van het rijk met elkaar verbond, bouwde hij een vierzijdige boog rond een centrale koepel (*tetrapylon*). Die verbond het paleis ten

zuiden van de weg met zijn grote mausoleum ten noorden ervan. De gewoonte om triomfbogen te bouwen om militaire overwinningen kracht bij te zetten dateert al van de 2de eeuw v.C.; deze boog is van een van een serie die in deze tijd verrees, waaronder de boog van Diocletianus in 293 (gesloopt) en die van Constantijn in 312-315, beide in Rome. Zowel de vorm als de iconografie van de boog in Thessaloniki past in het Romeinse ideaal. Het bewaard gebleven beeldbouwwerk op de zuidwestelijke pilaar van de boog heeft in elke rij Galerius als centraal element: de bovenste rij beeldt Galerius' *adventus* uit, zijn triomfantelijke

intocht in een stad met een juichende menigte; deze scène heeft misschien betrekking op het uitroepen van Thessaloniki tot zijn hoofdstad. Centraal in het middelste register is Galerius te paard te zien, boven de verslagen Sassaniden uit Perzië; een adelaar die een overwinningskrans draagt cirkelt boven Galerius' hoofd. Onderaan zit Galerius op de troon, samen met zijn medekeizer Constantius en geflankeerd door hun beider Caesars, boven personificaties van de zee en de aarde en in het gezelschap van alle belangrijke Romeinse goden en godinnen.