

Frank Kämpfer

## **Von heidnischer Bildwelt zur christlichen Kunst,**

### **Die Bedeutung von Anna Porphyrogenneta für die Initialzündung der altrussischen Kultur**

publiziert in: G. Birkfellner (Hg.): Millennium Russiae Christianae. Köln 1993, 109-135, Abb.  
(gekürzt in: Eine Residenz für Anna Porphyrogenneta, in: JGO 41 (1993) 101-110.)

Soweit man eine von Mönchen und eine von Herrschern getragene Christianisierung unterscheiden kann, insofern reiht sich die Kiever Rus' nahtlos in die sich zwischen dem 9. und dem 11. Jahrhundert vollziehende Königsmission der nord- und osteuropäischen Randstaaten ein.

André Grabar hat einmal davon gesprochen, dieser Prozeß sei zugleich eine "wirkliche Kolonisation durch die Kunst" gewesen.<sup>1</sup> Er wies zugleich daraufhin, daß unter den frisch missionierten Ländern nur Ungarn eine dem plötzlichen Aufblühen der russischen Kunst vergleichbare Entwicklung aufzuweisen habe. Inwieweit **beides** der Beziehung zu Byzanz zugeschrieben werden kann, wäre besonders zu fragen. Das griechische Reich stand künstlerisch im Zenit seiner gesamteuropäischen Ausstrahlungskraft. In der sogenannten "makedonischen Renaissance" hatte Byzanz, nach der dogmatischen Affirmation des Kultbildes auf dem VII. Oekumenischen Konzil, seine antiken Grundlagen neu aufgearbeitet und eine religiöse Kunst geschaffen, in der das Schöne als ästhetischer Wert bewußt zur psychologischen Einwirkung auf den Menschen eingesetzt wurde. Gerade diese Kunst eignete sich zur ästhetischen Überwältigung von Neophyten - im Kiever Rußland finden wir den Beispielfall dafür.

In einer von M. S. Kagan 1984 herausgegebenen strukturalistischen Synthese zur mittelalterlichen Kultur heißt es: "Die Geburt der altrussischen Ästhetik ist mit der 'Transplantation' weltanschaulicher Vorstellungen, die in Byzanz entstanden waren, in das Massiv der slavisch-heidnischen Kultur verbunden."<sup>2</sup> Darin kann man eine bekräftigende Variante des von D.S. Lichacev geprägten Begriffs der "Transplantation der byzantinischen Kultur" nach Rußland erblicken.<sup>3</sup>

Für die ersten Jahrzehnte dieser "Transplantation" gibt es nur sehr wenige Zeugnisse künstlerischer Kultur. Aus dem Impuls, den sie gaben, ist jedoch jener kultureller Schub entstanden, der im Kiever Rußland des 11. und 12. Jahrhunderts eine so plötzliche und strahlende Blüte hervorgerufen hat, daß man bisher nicht recht erklären kann, ob ein besonders vorbereiteter Boden die Ursache dafür sei oder ob bisher unbekannte Katalysatoren diesem Aufschwung die besondere Kraft gegeben haben.

Lichacevs Begriff der "Transplantation", aufgefaßt im Sinne veredelnden Okulierens eines Wildlings, verweist auf das Pflanzenreich und setzt die Vorstellung von einem Organismus voraus, den die Kultur bilde. Dieses **biomorphe** Modell hat gegenüber dem technomorphen (auf das **System** referierenden)<sup>4</sup> den Vorteil, sowohl die Vorstellung einer wachsend sich entwickelnden Ganzheit als auch die Möglichkeit der Transplantation von Teilen mit zu umfassen. Geht man von einer idealtypischen Vorstellung von der vorchristlich-ostslavisches-varägischen Zivilisation und von einer der byzantinisch-orthodoxen Hochkultur aus, darf man aufgrund des Modells vom Organismus auch über jene Edelreiser sprechen, deren Aufpfropfung notwendig vorausgesetzt werden muß, selbst wenn der quellenkritische Nachweis fehlt.

## 1. Die heidnische Bildwelt der ostslavisch-varägischen Rus'

Vergleichende Darstellungen jüngerer Zeit belegen die kulturelle Einbettung der ostslavisch-varägischen Rus' in den Zusammenhang der vorchristlichen Randkulturen Europas. Der von den nomadischen Föderationen der eurasischen Steppenzzone über die slavischen Völker des osteuropäischen Tieflandes und die baltisch-finnischen Stämme zu den Nordgermanen reichende Gürtel vor-hochkultureller Zivilisationen des Frühmittelalters lassen ein etwa gleiches Niveau materieller Kultur und vergleichbare dekorative Ausformung der kultischen Sphäre erkennen.

Der Götzenkult fand seine visuelle Gestaltung in hölzernen oder steinernen Stelen bzw. Statuen. Diese sind für den Steppenraum in größeren Stückzahlen erhalten als für die nordeurasische Waldzone, unter anderem wohl deshalb, weil die hier üblichen hölzernen Idole aus vergänglichem Material bestanden haben.

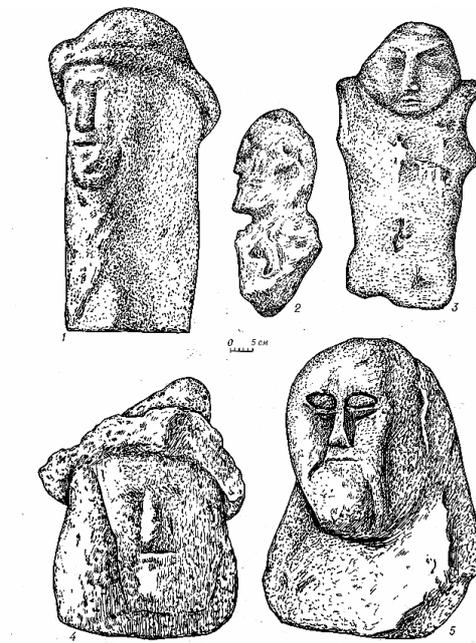


Abbildung 1

Von Vladimir dem Heiligen heißt es zum Jahre 980 in der Nestor-Chronik: "Er stellte Götzen auf dem Hügel außerhalb des Teremhofes auf: einen hölzernen Perun mit versilbertem Kopf und vergoldetem Schnurrbart, sowie Chor's und Daz'bog und Stribog und Semar'gl und Mokos".<sup>5</sup>

Nach seiner Taufe ließ Vladimir in Kiev "die Götzen umstürzen, die einen zerschlagen und die anderen dem Feuer übergeben. Den Perun aber ließ er einem Pferd an den Schwanz binden und ihn den Berg hinab durch den Boricev zum Rucaj schleifen, und er stellte 12 Männer hin, ihn mit Knüppeln zu schlagen. Dies aber nicht, als ob das Holz schmerzempfindlich sei, sondern dem Dämon zum Hohn..."<sup>6</sup>

Auch in Novgorod (wie vermutlich an zahlreichen anderen Orten) gab es einen hölzernen Perun und weitere Götzenstatuen, die nach der Christianisierung zerschlagen oder in den Fluß gestürzt (vermutlich aber nie verbrannt) wurden. Auch eine Anzahl von steinernen Idolen ist aufgefunden worden.

Sie zeigen, daß die Ostslaven - wenn sie schon nicht den Baumstamm als Rohmaterial wählten - in der Regel die natürlichen Formen von Findlingen in Richtung anthropomorpher Züge bearbeiteten.<sup>7</sup>

Mit Ausnahme des Donnergottes Perun wissen wir nicht, welches Aussehen die Götterskulpturen aus dem "Pantheon" von Kiev hatten: Sollte sich der Name **Semargl'** wirklich als altrussische Namensform für den persischen Senmurv erweisen lassen,<sup>8</sup> dann müßte sein Bild auf dem Götzenhügel Vladimirs eine monumentale Tierplastik gewesen sein, denn der Senmurv ist ein orientalisches Mischwesen: ein geflügelter Hund mit Fischschwanz. Dem besonderen kulturgeographischen Charakter des Kiev-Novgoroder Reiches als Vermittlungsraum würde ein solches, aus dem persischen Bereich stammendes Wesen wohl entsprechen.

Der heidnische Kult- und Opferplatz auf dem Andreas-Berg von Kiev, nur etwa 50 Meter vom Fürstenhof entfernt, ist erst 1975 ergraben worden.<sup>9</sup> Wie das eigenartig geformte Fundament ergibt, scheint Vladimir die oben genannten Götterstatuen in einem "heidnischen Pantheon" zusammengefaßt zu haben. Ob die Schaffung eines zentralen Opferplatzes aus Erwägungen kultischer Praktikabilität heraus geschah oder tatsächlich von der Vorstellung her, ein "Pantheon" oder "Olymp" solle, analog zu Rethra im westslavisches Bereich,<sup>10</sup> sein irdisches Pendant erhalten, läßt sich nicht mehr erschließen. Die um das "jazyceskoe kapisce" herum angeordneten, mit Asche und Mengen von Tierknochen (davon 91 % Rinderknochen) angefüllten Gruben lassen erkennen, daß Brandopfer zu diesem zentralen Kultplatz gehörten. Das monumentale Ensemble ist nach der Taufe Vladimirs zerstört und durch eine erste Kirche überlagert worden. Der polnische Chronist Jan Dlugosz notiert dazu: "Aedificavit autem Wlodimirus primam ecclesiam in loco, quo prius idolis thura accendebantur, et eam Beato Basilio dicari ordinat".<sup>11</sup>

Die menschen- oder tierförmigen Götterstatuen werden die Vorstellungen der germanischen, slavischen und vielleicht auch steppennomadischen Gefolgschaft Vladimirs<sup>12</sup> repräsentiert haben. Es gibt keinen Grund, dem Chronisten des 12. Jahrhunderts zu glauben, der einen überwiegend **slavischen** "Olymp" suggerierte.

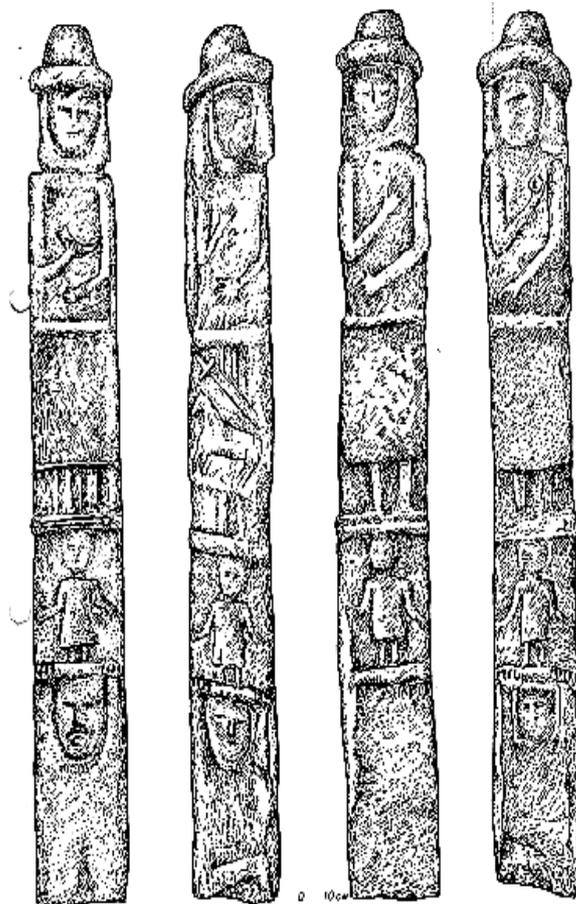


Abbildung 2

Von besonderer Bedeutung für die Diskussion über das altrussische Heidentum und sein "theologisches" Abstraktionsniveau ist das steinerne **Idol aus dem Flusse Zbruc** (einem Nebenfluß des Dnestr) in Wolhynien (**Abb. 2**)

Der ca. 270 cm hohe Steinpfeiler von etwa quadratischem Querschnitt (mit Farbresten, die eine Bemalung voraussetzen), heute im Archäologischen Museum in Krakau<sup>13</sup>, zeigt auf seinen vier Seiten in flachem Relief je drei Register mit menschlichen Figuren. Das Idol wird, vor allem von der polnischen und der deutschen Forschung, als Darstellung des slavischen Gottes Svantevit angesehen, über dessen Viergesichtigkeit Saxo Grammaticus berichtet.<sup>14</sup> Das Idol vom Zbruc gehört jedoch nicht zum verbreiteten Typ viergesichtiger Kultobjekte, denn es zeigt in der oberen Zone vier verschiedene Gestalten mit gemeinsamem Kopf. Die vier Gesichter sind nicht durch Barttracht o.ä. unterschieden, die Handhaltung ist gleich, auf die Unterscheidbarkeit in männlich/weiblich wird kaum Wert gelegt. Zwei der Figuren halten Attribute: (Trink-)Horn und Ring; der dritten ist ein (Säbel-)Schwert umgürtet, vor ihr scheint ein Pferd zu stehen.<sup>15</sup>

Die Figuren der unteren Zone sind grobe Männer in der Haltung von Atlanten, die vielleicht als Götter einer Unterwelt angesehen werden dürfen. Sie tragen die darüber befindliche Standplatte (Weltebene) der mittleren Zone von vier Gestalten mit ausgestreckten Händen und gespreizten Fingern. Diese sind kleiner als die anderen Figuren, ihr Hemd ist nicht gegürtet - man mag sie als weibliche Gestalten betrachten, die einen Reigen um die Stele aufführen.

Die sowjetische Forschung hat sich intensiv um die Deutung des Reliefpfeilers bemüht. Georg K. Vagner betont wohl mit Recht, daß die kosmologische Vorstellung einer axial-vertikalen Dreigliederung der Welt bereits hohen Abstraktionsgrad aufweise. Hier seien keine Götzen abgebildet, die in der agrarischen Magie angesiedelt sind, vielmehr sei auf dem Reliefpfeiler bereits so etwas wie "staatliche Bedeutung" enthalten, eine Ordnung für Mikrokosmos und Makrokosmos.<sup>16</sup> Die dreigliederige Struktur des Weltgebäudes (Himmel - Welt - Unterwelt) spiegele sich an der Stele wider, das untere Register bilde die Unterwelt (d.h. die Welt der Vorfahren, also die Vergangenheit). Mit der aktiven Handlung des knieenden Abstützens bei den mythischen Figuren der unteren Zone zeigten sie sich als Teilnehmer der Erzählung, keineswegs als Tote oder Schatten. Die von ihnen getragenen Zonen enthielten Männer- und Frauenfiguren en face, wobei historische Realien (Säbel, Horn, Ring, Pferd) ihre zeitliche Immanenz belegten. Das Viergesicht unter dem einen breitkrepigen Hut (klobuk) sei eher religiös als mythisch zu erklären.

Der Vierkant-Pfeiler hat durch den alles zusammenfassenden Hut sowohl eine Betonung der vertikalen Achse als auch Symmetrie erhalten. Vieles spricht dafür, daß der Hut den alles überdeckenden Himmel symbolisiert. Man könnte sogar einen Anklang an den Himmelsgott der Steppenvölker vermuten. Im Unterschied zu den meisten slavischen Idolen haben die Künstler des Idols vom Zbruc das tiefe Relief vermieden. Das Flachrelief ist keineswegs als mangelhafte Technik anzusehen, denn das genaue Zuhauen und Glattschleifen der Stele zeigt den Willen, die natürlichen Rundungen des Steins zu beseitigen. Zunächst entsteht die abstrakte Form mit den scharfen Kanten des Rechkantpfeilers, danach erst vollzieht der Priester oder Künstler die Ausarbeitung des Reliefs und dessen Bemalung zur Götterfigur.

Das Viergesicht ist von G.K. Vagner als (von ihm selbst in Gänsefüßchen gesetzt) "Vorläufer der christlichen Trinität" bezeichnet worden. Damit hat er den Rahmen des Seriösen sicherlich überschritten, denn hier kann es sich nur um die vier Weltengenden handeln, die sich unter dem gemeinsamen Himmel zusammenfinden. Das Idol ist als "Mal" zu denken, das den Raum in einem Punkt zusammenführt.

Das Idol aus dem Flusse Zbruc scheint zu einem von der Fundstelle etwa 2 km entfernten Heiligtum auf dem Hügel namens Bogit gehört zu haben.<sup>17</sup> Um das Jahr 900 soll der Ort zum Kultzentrum slavischer Bevölkerung geworden sein, das erst gegen Mitte des 13.

Jahrhunderts zu bestehen aufhörte. Damals ist - nach Meinung der Archäologen - das Idol vorsichtig vom Heiligtum zum Fluß transportiert und darin verborgen worden.

Zu betonen ist, daß das Idol vom Zbruc den skandinavischen Bildsteinen fern steht, die zwar glattgehauene Bild- bzw. Schriftflächen aufweisen, die Form des Vierkantpfeilers jedoch nicht kennen, wenn man einmal vom Altuna-Bildstein absieht, der in diese Richtung tendiert.<sup>18</sup> Auch die ikonographische Bestimmung und Gestaltung der Bildsteine ist eine ganz andere als die im Idol vom Zbruc vorliegende.

Ebenso muß angemerkt werden, daß der Reliefpfeiler sich von den meisten slavischen (insbesondere ostslavischen, d.h. für das Kiever Reich erklärungs-fähigen) Idolen unterscheidet.<sup>19</sup> Mit ihnen finden sich nicht mehr Gemeinsamkeiten als mit Stelen aus dem Bereich der Steppennomaden, wo man unterschiedliche, geschliffene Vierkant-Monolithe mit reichem Flachrelief findet.<sup>20</sup> Der Himmels-gott ist eine für die Steppenvölker kennzeichnende Vorstellung, so wird man die Verbindung zur Steppenwelt nicht leicht beiseiteschieben können. Am Rande der eurasischen Steppenzone, westlich des Karpathenbogens aufgefunden, darf man das Idol vom Zbruc vielleicht als ein von den slavischen wie den steppennomadischen<sup>21</sup> Rundgötzen unterschiedenes Zeugnis jener zwischen Steppe und Waldzone vermittelnden Mischkultur ansehen.

Nicht nur die Monumentalskulptur ist charakteristisch für die vorchristliche Kunst der osteuropäischen Randkulturen. Wir finden zwischen Skandinavien und der Steppe das Flechtbandornament und speziell das Tiergeflecht als ein kennzeichnendes Dekorationsmuster auf Gegenständen jeglicher Art.<sup>22</sup>

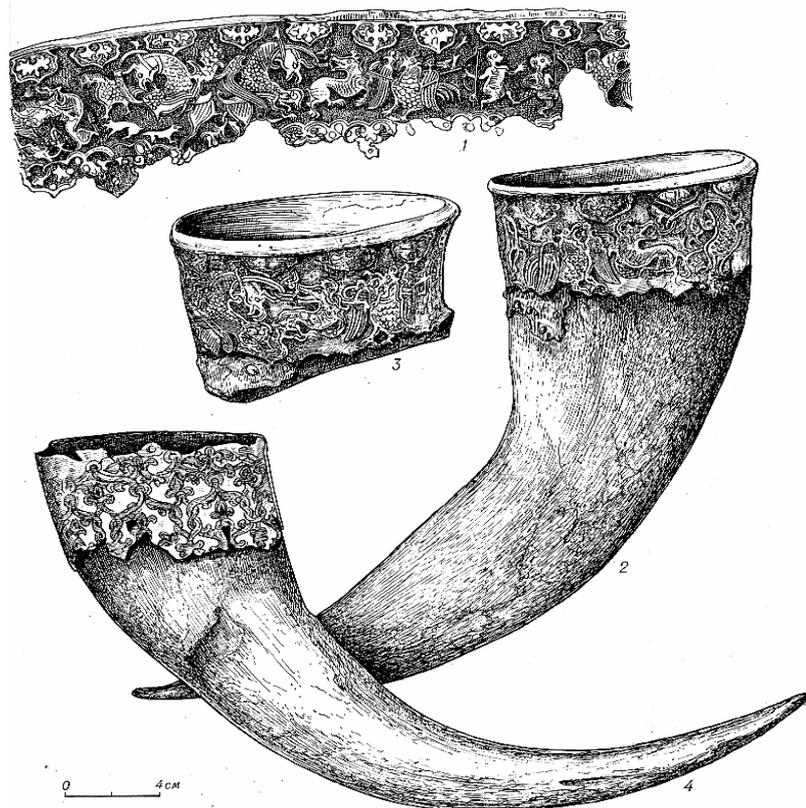


Abbildung 3

Aus dem rein dekorierenden Gebrauch herausgehoben findet man das Tiergeflecht im Silberbeschlag eines in die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts datierten Trinkhorns aus einem Kurgan in Cernigov (**Abb. 3**). Kombiniert mit dem skandinavischen Flechtband gibt sich die tiermythologische Phantasie des Orients zu erkennen: Drachen, Vögel und Vierfüßer in sich und miteinander verschlungen, dazu menschliche Figuren mit Pfeil und Bogen.

Es gibt keine Hinweise auf slavische Urheber der auf dem Horn dargestellten, wohl mythischen Szene. Die sowjetische Mediävistik hat freudig nach der Deutung B.A. Rybakovs gegriffen, der in dem Reigen von Tieren, Menschen und Lianen die Darstellung einer Byline erkannt zu haben glaubte.<sup>23</sup> Eine andere Deutung zielt auf eine mythische Szene um den Raub des "heiligen Trankes" (der sich im Horn selbst befindet) durch den großen Vogel, nach dem Rigveda, setzt also inhaltliche wie formale Orientalismen an.<sup>24</sup> Für das Thema der vorchristlichen Kunst bedarf es hier keiner genaueren Bestimmung als dieser, daß auf dem Trinkhorn ein mythisches Ereignis auf eine Art dargestellt ist, die den Künstler vor der Schwelle der Hochkultur stehend zeigt.

Mögen auch dank der kommunikativen Möglichkeiten von Handel, Raub und Krieg seit Jahrhunderten zusätzliche Bildwerke in die heidnischen Randgebiete Nord- und Osteuropas eingesickert sein, so bleibt doch die quantitative Dichte aussagefähiger, gemeint ist: mit ikonographischer Information versehener, Bilder unendlich niedrig im Vergleich zur hochmittelalterlichen christlichen Kultur. Von der künstlerischen Qualität her beurteilt verbleibt alles Bildnerische im Handwerklichen, auch im Sakralbereich, wo auch das Niveau der nomadischen Skulptur bei weitem nicht erreicht wird.

## **2. Die Transplantation byzantinischer Kunst in die Welt der Slaven**

Die Menschen des ausgehenden zweiten Jahrtausends können sich, überschwemmt von täglicher visueller Information, jene kulturell-ästhetische Revolution, die mit der Einführung des Christentums bei den Barbarenvölkern einherging, kaum noch vergegenwärtigen.

Die christlichen Griechen selbst waren erst während des 7.-9. Jahrhunderts, im Bilderkrieg (denn das Wort Bilderstreit gibt nicht wieder, worum es gegangen ist) der zentralen Bedeutung der Bildkunst inne geworden und hatten den hohen religiösen Rang visueller Gottesoffenbarung im VII. Oekumenischen Konzil kanonisiert.

Die neue, auf religiösem Dogma beruhende Ästhetik der orthodoxen Kirche hat auch die von Byzanz her missionierten Barbarenvölker in den Bann gezogen. In den Worten eines bulgarischen Intellektuellen, der am Anfang des 10. Jahrhunderts, also gar nicht allzulange vor den Vorgängen in der Rus', ein Buch über das Schöpfungswerk Gottes, das "Hexaameron", verfaßt hat, läßt sich der kulturelle Schub der Christianisierung deutlich fassen. Die Ästhetisierung der Welt beginnt bei der neuen Auffassung vom einzigartigen Rang des Menschen im Kosmos:

"Zu nichts anderem wurde der Mensch und nichts anderes heißt Bild und Ähnlichkeit Gottes, als eine vernünftige Seele zu haben, eine verständige und geistige, unsterbliche und herrschende, selbst-herrschende und wahrhaftig auch selbst-mächtige und von nichts Anderem auf Erden beherrschte, nämlich dem Wesen nach."<sup>25</sup>

Die Gottebenbildlichkeit des Menschen, die Exarch Johannes ausführlich darlegt, gibt dem Menschen zugleich das Unterscheidungsvermögen zwischen dem Wesen und dem visuellen Schein:

"Dingliche Ähnlichkeiten werden, wenn sie im Wesen auch keine Identitäten sind, aus Gewohnheit durch die Namen doch zu Identitäten. Wie es bei Ikonen ist, welche Bilder sind, die man an Wände malt, sozusagen ein Mensch, ein Pferd, ein Löwe - ihnen hat man den Namen 'Mensch, Pferd, Löwe' nur aus Gewohnheit gegeben, wahrheitsgemäß aber ist es nicht genau so. Denn von dem ist nichts in Wahrheit und richtig ein Mensch, Pferd oder Löwe, sondern es ist demjenigen nur ähnlich, und deshalb nennen wir es auch so."<sup>26</sup>

Diese aus dem Griechischen abgeleitete erste und einzige Kunsttheorie in der mittelalterlichen slavischen Welt läßt die Erregung ahnen, mit der das neue Wissen über das Medium des Bildes aufgenommen worden ist. Exarch Johannes hat sich auch in die Psychologie der niederen Schichten hineinversetzt und sich vorgestellt, wie wohl Ungebildete auf das ihnen ungewohnte Bild reagieren würden:

"So wie das niedere Volk draußen, welches den Fürsten noch nicht gesehen hat in seinem mit Goldfäden gewirkten Kleid, um den Hals eine Goldgrivna tragend, mit einem Purpurgürtel gegürtet, auf den Schultern mit Perlen übersät, ein goldenes Schwert haltend, [stellen wir uns vor,] diese würden ihn auf einer Wand gemalt sehen und mit Farbe gestaltet mit ebendenselben Schmuck, wie sehr würden sie da staunen, nachdenkend und sagend: wie sehr wird derjenige selbst erst in Wirklichkeit schön sein, wenn schon sein Bild so wunderbar ist!"<sup>27</sup>

Dem Exarchen scheint dieses Phänomen, das frappierend Neue ästhetischer Erfahrung und dessen Erklärbarkeit durch Sprache, von großer Wichtigkeit zu sein. In einer psychologischen Genreszene läßt er bulgarisches Landvolk über die Herrlichkeiten des Sehens dialogisieren. Ganz analog äußern sich (wie die Nestorchronik berichtet) bekanntlich die von Vladimir Svjatoslavic zum Religionsvergleich Ausgesandten über den byzantinischen Gottesdienst.

"Wenn ein niedriger und armer Mensch fremd von weit her zu den Vorhöfen des fürstlichen Palastes gekommen ist, staunt er bei ihrem Anblick; zum Tor herantretend und (um Einlaß) bittend wundert er sich; ins Innere getreten, sieht er beiderseits Häuser stehen, geschmückt mit (edlen) Steinen und Hölzern und bemalt. Er geht weiter in den Palast hinein und erblickt hohe Häuser und Kirchen, überaus reich verschönt mit Steinen und Hölzern und Farben, innen aber mit Marmor und Bronze, Silber und Gold. Dann weiß er nicht, womit er sie vergleichen soll - denn er hat ja auf seinem Lande derlei nicht gesehen, nur armselige Strohhütten; und als ob er den Verstand verloren habe, wundert er sich ihrer hier. Wenn es ihm aber geschieht, daß er den Fürsten sieht, wie er in einem perlenübersäten Gewand thront, eine Grivna aus Goldplättchen um den Hals tragend, Reife an den Armen, mit einem Purpurgürtel gegürtet, ein goldenes Schwert an der Seite; und zu seinen beiden Seiten die Boljaren, dasitzend mit goldenen Halsgrivnen und Gürteln und Reifen. Wenn ihn dann, nach der Rückkehr auf sein Land, jemand fragen würde: 'Was hast du dort gesehen?', so wird er sagen: 'Ich weiß nicht, wie ich euch darüber berichten soll; (nur) euren eigenen Augen würde es gelingen, die Schönheit gebührend zu bewundern. So vermag auch ich nicht gebührend diese Erhabenheit und Pracht zu beschreiben. Doch gewisser vermag jeder von euch, mit den körperlichen Augen schauend und mit dem unkörperlichen Verstand nachdenkend, selbst in Verwunderung zu staunen. Denn die eigenen Augen belügen niemanden. Wenn sich auch diese oftmals irren, so sind sie doch gewisser als die eines anderen.'"<sup>28</sup>

### **3. Erbauung und Ausstattung der Marien-Kirche von Kiev**

Wenige Jahre nach der Zerschlagung des Ersten bulgarischen Reiches<sup>29</sup> im Jahre 976 hat sich Großfürst Vladimir Svjatoslavic von Kiev dazu entschlossen, die byzantinische Variante des Christentums zur Staatsreligion zu erheben und die dafür erforderlichen kulturellen Institutionen und Objekte zu beschaffen. Um die Kirche (verstanden als mystischen Leib Christi) in die Rus' zu verpflanzen zu können, mußte er die Institution Kirche, d.h. vor allem: den Klerus, einrichten und Kirchen als Kultbauten errichten.

Die erste<sup>30</sup> monumentale Steinkirche der Rus' wurde von Großfürst Vladimir zwischen 989 und 995/996 erbaut. Die Nachricht der Chronik lautet:

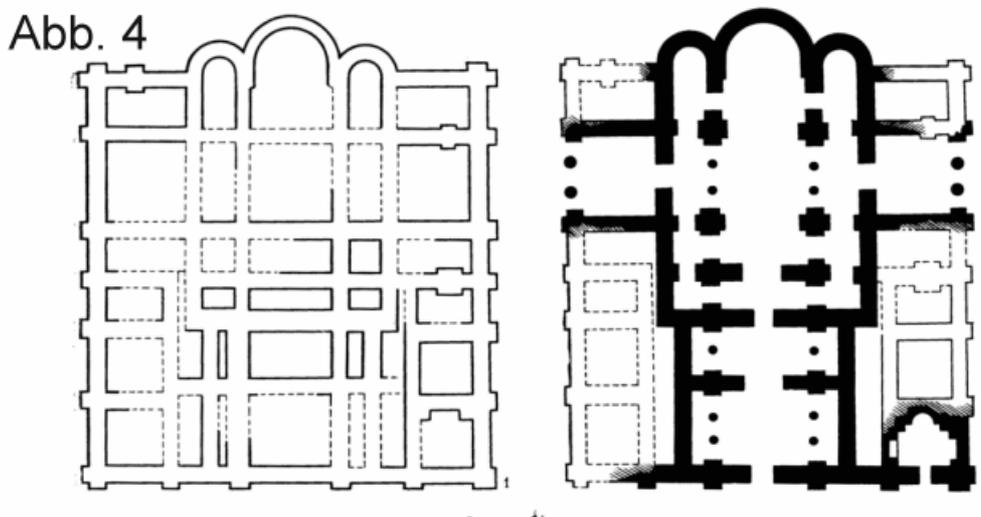
"Anno 6497. Danach lebte Vladimir im christlichen Gesetz, beschloß, eine Kirche der allerheiligsten Gottesgebälerin zu gründen, sandte aus und ließ Meister von den Griechen kommen. Man begann, sie zu bauen und als das Bauen vollendet war, schmückte er sie mit Ikonen, händigte sie dem Anastasios aus Cherson über und stellte Popen aus Cherson ein, in

ihr zu dienen, nachdem er alles hierher gegeben hatte, was er in Cherson erbeutet hatte: Ikonen und Gefäße und Kreuze." Nicht erwähnt sind hier die Reliquien, obwohl das Haupt des hl. Clemens (Romanus), die Nestorchronik spricht von den "Reliquien des heiligen Kliment und seines Jüngers Fiv (Phoebus)"<sup>31</sup>, und ein Finger Johannes des Täufers mit Sicherheit aus Cherson nach Kiev gelangt sind. Thietmar von Merseburg nennt ausdrücklich eine "ecclesia Christi martiris et papae Clementis", womit vermutlich jene Hauptkirche Kievs gemeint war.<sup>32</sup>

Die Jahreszahl des Baubeginns schwankt in den Quellen zwischen 989 und 991, in der späten Nikon-Chronik wird sogar das Jahr 993 genannt. Für die Weihe der Kirche "richtete er an dem Tage ein großes Fest aus, für die Bojaren und Ältesten der Stadt und für die Armen."<sup>33</sup>

Dieser Tag ist von A.A. Sachmatov, der sich dabei auf die "Pamjat' i pochvala" stützte, für Sonntag, den 12. Mai 995 (3. Sonntag nach Ostern) errechnet worden, obwohl die Chroniken übereinstimmend das Jahr 996 anführen, in dem der 12. Mai jedoch nicht auf Sonntag fällt.<sup>34</sup> Wegen des mit der Kirchenweihe verbundenen Gelöbnisses, den Zehnten an diese Kirche zu geben, heißt diese später die "Zehntkirche" (desjatinnaja), indes ihr Patronat, sofern sie einem speziellen Marienfest geweiht worden sein sollte, nicht bekannt ist.<sup>35</sup>

Die byzantinische Bauhütte errichtete in Kiev eine recht große (27 x 18 m), langgestreckte dreischiffige Kreuzkuppelkirche mit sechs Pfeilern (**Abb. 4**).



Der Kirchenraum war auf drei Seiten von einer doppelstöckigen Empore umgeben, hatte einen Treppenturm und ein Baptisterium.<sup>36</sup> Zahlreiche Nebenkuppeln gaben der teilweise verputzten und ocker-rot angestrichenen Kirche monumentales Gepräge, so daß sie die umliegenden, vermutlich zweistöckigen Palastbauten beträchtlich überragte. Zum Vorbild hatte Vladimir (in Wirklichkeit seine Gemahlin Anna Porphyrogenneta und deren Beraterstab) die der Gottesmutter geweihte Pharos-Kirche des Kaiserpalastes von Konstantinopel gewählt.<sup>37</sup>

Die Tatsache, daß es sich bei der Kiever Marienkirche um ein rein byzantisches Gebäude handelt, ist in keiner Weise zu relativieren. Die Mauertechnik der "verdeckten Reihe"<sup>38</sup> in byzantinischen Plinthen mit speziell gemischtem Mörtel, byzantinische Gewölbe und Dächer, kompliziert gemauerte Pfeiler, monumentale Bauinschriften in griechischen

Buchstaben,<sup>39</sup> eingebaute Schallverstärker (golosniki) usw. - alles das ist auf der Höhe der Baukunst, so daß man die Indienstnahme einer kompletten Bauhütte zwingend voraussetzen muß.

Besonderes Interesse darf die Ausgestaltung des Kircheninneren beanspruchen, des Raumes, in dem nicht nur das ästhetisch ausgefeilte liturgische Drama vollzogen wurde, sondern auch die Begegnung zwischen dem engsten Kreis der byzantinisierten Hofelite und der peripheren Umgebung Vladimirs stattfand. Bei feierlichen Anlässen war die Kirche sicherlich der Bevölkerung zugänglich. Man vermutet ja auch, daß der "Traktat über Gesetz und Gnade" als Predigt in der Marienkirche vorgetragen worden ist.<sup>40</sup> Wie in kostbar ausgestatteten byzantinischen Kirchen hatte man die Wände z.T. mit Marmor- oder Schieferplatten belegt. Der polychrome Fußboden bestand aus teils einfarbigen, teils mit Motiven wie Palmetten oder Adlern geschmückten Keramikfliesen. Im Altarraum wurde bei den Ausgrabungen von 1824-26 ein kostbarer Einlegeboden in opus sectile gefunden, der in den (1935 abgerissenen) Neubau übertragen worden ist.

Die Beschreibung des bedeutenden russischen Kunsthistorikers D.V. Ajnalov kann, weil nur Fragmente dieses Fußbodens bis heute überdauert haben, die Pracht desselben vor Augen führen: "Diese Inkrustation ist in verschiedenfarbigen Marmorarten ausgeführt, unter denen besonders interessant sind: violetter Porphyry, grüner [Marmor] oder verde antico, weißer Marmor mit Maserungen, dann verschiedene Arten gefleckten Marmors. Als ob ein langgestreckter rechteckiger Teppich auf dem Fußboden läge, eingefast von einer breiten Bordüre aus Porphyry. In seine Fläche ist ein Kreis oder Omphalos eingeschrieben, eingelegt in konzentrischen Bändern verschiedenfarbigen Marmors und feiner Muster von Mosaik-Inkrustation. In das Zentrum des Omphalos ist ein Kreis aus Porphyry eingeschlossen. An den vier Ecken sind je ein Viertel des zentralen Omphalos derselben Zeichnung wiederholt. An den Seiten des Rechtecks gehen zwei Stege, aus sechseckigen länglichen Platten gelegt, abwechselnd weiße und rote. Weiter sind auch die Vierecke wiederholt, doch in einfacherer Komposition."<sup>41</sup>



**Abbildung 5: Omphalos in der Marienkirche von Kiev.**

(Nach: B.D.Grekov: Die russische Kultur der Kiewer Epoche. Moskau 1947, Abb. 2a)

Allein diese Aufzählung beweist hinreichend, daß schon mit der Bauhütte und in den Jahren darauf Ladungen spezieller Baustoffe, etwa auch die Fensterverglasung und weitere Luxusmaterialien, von Konstantinopel nach Kiev verfrachtet worden sind, um den Kirchenraum des entstehenden Gotteshauses bis ins Einzelne mit dem geziemenden Glanz auszustatten. Einiges ist wohl auch in Cherson aus älteren Bauten herausgebrochen worden, Marmorkapitelle<sup>42</sup> evtl. auch marmorne Orthostaten und anderer Baudekor. Die Reliefs der Portaltympana, von denen ein Fragment der Gottesmutter mit dem Christuskind erhalten ist,<sup>43</sup> und anderes sind vermutlich an Ort und Stelle angefertigt worden.

Ein besonderer Glücksfall hat uns einige Fragmente der Freskenausmalung der Marienkirche erhalten, aus denen man erschließen kann, daß nicht nur eine Bauhütte, sondern auch eine Künstlerequipe nach Kiev gezogen ist, um dort die liturgisch notwendige Ausmalung vorzunehmen. Ein nur 11,5 x 9 cm großes Fragment eines Heiligenkopfes ist zwar verloren, bleibt jedoch der Kronzeuge für die stilistische Einordnung der Ausmalung.<sup>44</sup>

N.P. Sycev weist u.a. auf die "tiefe Archaik" des Stils hin, der das Fresko "zu den älteren künstlerischen Formen des byzantinischen Hellenismus" tendieren lasse. Seine Beschreibung nach dem Augenschein des Originalfragments möge in ganzer Ausführlichkeit zitiert werden, gibt es doch keine bessere Möglichkeit, die Qualität des Ganzen zu erkennen. Der Künstler - so Sycev - "malt das Gesicht des jungen Heiligen auf grünlich-grauem Inkarnatgrund auf den er sicher und frei, mit weichem Pinsel (nicht mit Strichelei) in Halbtönen zuerst flüssige Schichten warmer Ockerfarbe legte, die dann durch lichtere rosa-gelbliche Töne aufgehellt wurden. Die dunklen Brauen des Heiligen malt er mit der Farbe Indigo [Anm: bleu-noir], die er in den Konturen verstärkt, sie aber abschwächt in den mittleren Teilen, den Schatten der Augenlider und den Augenhöhlen. Die Konturen der oberen Lider, der Tränensäcke und die Schattenkontur der Nase werden durch dunkelrote Farbe umrissen, die in abgeschwächtem Ton auch beim Malen der Bögen über den Brauen benutzt wird und - als besonderer Strich neben der dunkelroten Kontur der Nase - eine Vorstellung von deren Relief gibt. Das zimtfarbene Haar, in Locken gedreht und von goldgelben Lichtern erhellt, umrahmen die Stirn und die linke Seite des Gesichtes, sich dort und in der Stirnmitte in kleinere Strähnen teilend. Kleine Pinselstriche heller rosa-gelblicher Farbe, die auf die hellen Stellen der Oberlider, über den Brauen und über den Bögen oberhalb der Brauen, auf die hellen Stellen der Wangen gelegt worden sind, und Weißhellungen auf den Augäpfeln bildeten die letzten Striche des Pinsels bei Beendigung der Arbeit. Die Augen selbst, weit offen mit riesigen dunklen Pupillen, sind bemerkenswert auf dem Gesicht, besonders das linke (vom Betrachter aus: rechte), das gemeinsam mit den Lidern und dem Augapfel eine Form hat, die von Weitem in der allgemeinen Silhouette an den Kopf eines ägyptischen Falken erinnert; diese Augen, die in der Alten Kunst so charakteristisch sind für die besten Ritualporträts..."<sup>45</sup> Die begeisterte Schilderung des Fragmentes, welches offensichtlich dem Kenner die Raffinesse erstklassiger Malerei vermitteln konnte, läßt vermuten, daß es sich um hauptstädtische Künstler jener "makedonischen Renaissance" handelte, die in einer Rückwendung zur Spätantike der byzantinischen Kunst einen ihrer Höhepunkte verschafft haben.<sup>46</sup>



**Abb. 6. Freskenrest aus der Marienkirche von Kiev**  
(nach Sycev, Drevnejsij fragment, 1928)

#### **4. Eine Residenz für Anna Porphyrogenneta**

Die Erlesenheit des in Kiev während der letzten Jahre des zehnten Jahrhunderts entstehenden Ensembles läßt nach den Auftraggebern fragen, die ungeheure Mittel bereitstellten, um eine hölzerne Siedlung am mittleren Dnepr<sup>47</sup> mit dem feinsten Luxus auszustatten, über den Byzanz verfügte. Daß die purpurborenen Kaiser den Fürsten Vladimir als zwar militärisch potenten, aber dennoch in verachtungsvoller Distanz zu haltenden Barbarenhäuptling betrachteten, kann als sicher gelten. Sollte dennoch die Freude über seine Bekehrung die Zurückhaltung des - durch lange Kriege finanziell völlig erschöpften - makedonischen Kaiserhauses überwunden haben? Oder kann man sich handfestere Gründe für die Freigiebigkeit der Kaiser Basileios II. und Konstantinos VIII. vorstellen?

Vieles spricht dafür, daß zur Annahme des Christentums der politische Faktor der dynastischen Verbindung hinzutreten mußte, um diesen Aufwand auszulösen.

Der bedeutende Byzantinist Georg Ostrogorsky hat in seinem Beitrag zur 950-Jahrfeier der russischen Taufe mit Nachdruck betont, welchen Bruch mit allen politischen Grundsätzen die Verheiratung der Schwester des byzantinischen Kaisers in das Ausland, ja, in ein erst zu christianisierendes heidnisches Barbarenvolk bedeutet hat. Als zwanzig Jahre zuvor Liutprand von Cremona für Otto II. eine byzantinische Prinzessin freien wollte, bekam er die hochmütige Antwort, "Es ist eine undenkbare Sache, daß die purpurborene Tochter eines purpurborenen Kaisers sich mit (barbarischem) Volk vermischt".<sup>48</sup> Eben dieselbe Prinzessin Anna, die Kaiser Romanos II. dem weströmischen Kaiser abgeschlagen hatte, schickte sein Sohn Basileios II. in die hölzerne Burg eines wilden Kriegers, dessen unzüchtiger Lebenswandel und politische Untaten, etwa Brudermord, für die Byzantiner sicherlich kein Geheimnis gewesen sind.

Undenkbar scheint es, daß dieser beispiellose Akt politischen Opfers ohne Widerstand vor sich gegangen ist. Die erste Dame des Weltkreises sollte freiwillig in die Verbannung gehen - das Schicksal Iphigenies und die Klagen Ovids (sofern er damals in Konstantinopel gelesen worden ist) dürften der Purpurborenen wie auch ihrem Gefolge in den Ohren geklungen haben.

In den weithin Zustimmung findenden Ausführungen Andrzej Poppes findet sich die Behauptung, Kaiser Basileios II. habe dem Kiever Fürsten durch eine Gesandtschaft die

Heirat mit seiner Schwester Anna und die Plünderung der Stadt Cherson (als Strafe für einen postulierten Übergang zum Usurpator Bardas Phokas) anbieten lassen: "Thus I conclude that the real initiator of Vladimir and Anna's marriage was the Emperor Basil himself."<sup>49</sup>

Die Überlassung der Purpurborenen läßt sich jedoch nur als erpresserische Forderung des Barbarenfürsten gegenüber der - eventuell ihre Verhandlungsvollmachten überschreitenden - Gesandtschaft vorstellen. Mag die Gesandtschaft unter dem Druck der militärischen Not dem zugestimmt, mögen sogar die Kaiser zunächst eingewilligt haben, so darf doch als gewiß gelten, daß Basileios II. versucht hat, ja haben mußte, dieses "gewaltige Zugeständnis" <sup>50</sup> zu umgehen. Erst durch die Eroberung Chersons dürfte Byzanz gezwungen worden sein, die demütigende Bedingung zu erfüllen.<sup>51</sup>

Nehmen wir - abgesehen von der Chronologie - die Ausführungen der Nestorchronik ernst! Nach der Eroberung Chersons teilt Vladimir den byzantinischen Kaisern mit: "Ihr habt eine unverheiratete Schwester - wenn ihr sie mir nicht zur Frau gebt, dann tue ich eurer Stadt das an, was ich dieser angetan habe." Diese Drohung mußte man in Konstantinopel auch noch nach dem Tod des Usurpators Bardas Phokas ernst nehmen, lag doch ein Zusammengehen der Rus' mit dem Zaren Samuel im Bereich des Denkbaren. Basileios II. und sein Bruder versuchten, sich herauszureden, doch Vladimir blieb hart. Die byzantinischen Kaiser überredeten (oumolista) ihre Schwester. "Sie aber wollte nicht unter die Heiden (jako v poganyja) gehen und sagte ihnen: 'Besser wäre es für mich, hier zu sterben'". Die Worte der Prinzessin gemäß der Laurentius-Handschrift: "In die Gefangenschaft (jako v polon), sagte sie, gehe ich". Die Brüder führen politische Argumente an, "mit Mühe haben sie sie dazu gezwungen"(i odva prinudista), so daß sie unter Tränen in das Schiff stieg.<sup>52</sup>

Wir dürfen wohl vermuten, daß die purpurborene Anna - sie war bereits etwa 25-jährig und sicherlich kein einfach zu manipulierendes Familienmitglied - für dieses politische Opfer von ihrem Bruder im voraus Garantien verlangte. Kaiserliche Lebensführung, vor allem den Bau einer Residenz in angemessenem Maßstab, hat Anna für sich und ihren Hofstaat ausbedingen müssen. Den byzantinischen Palastkomplex von Kiev hat man in den langgestreckten Steingebäuden zu sehen, die in unmittelbarer Umgebung der Marienkirche ausgegraben worden sind.<sup>53</sup> Leider gibt nur die Nikon-Chronik des 16. Jahrhunderts zum Jahre 6499 (991) die Nachricht : "In diesem Jahr kamen aus Griechenland nach Kiev zu Volodimer Steinmetzen und Baumeister steinerner Paläste".<sup>54</sup> Hier darf hinzugefügt werden, daß mit den Bauleuten auch byzantinische Künstler angelangt waren, die in den zum Palast gehörenden Räumen monumentalen Wandschmuck angebracht haben. Es ist bemerkenswert, daß bei den Ausgrabungen der Marienkirche keine Mosaiksteinchen gefunden worden sind, wohl aber in den Palastgebäuden, übrigens zusätzlich zu Freskenfragmenten.<sup>55</sup> Daß die vornehmsten Räume byzantinischer Kaiserpaläste mosaiziert waren, ist bekannt. Hier aber haben wir es nicht mit der urbanen Tradition der Kaiserstadt zu tun, sondern mit einem Ort am äußersten Rande der Oikumene, zu dem alle Materialien in monatelanger Reise gebracht werden mußten. Man darf also von außergewöhnlicher Prachtentfaltung sprechen, diese aber ist nicht allein mit der Taufe eines verbündeten Barbarenfürsten zu erklären - erst die Schaffung einer byzantinischen Exklave höchsten Ranges verleiht dem außerordentlichen Aufwand Sinn.

Das städtische Leben in der antiken Welt war unvorstellbar ohne öffentliche, mit Bildwerken geschmückte Plätze, das galt selbstverständlich in besonderem Maße für Konstantinopel. Auch das wurde - für wen anders als für die Porphyrogenneta? - nach Kiev übertragen. Nach der Eroberung von Chersones hatte Vladimir antike Skulpturen mitgehen heißen: "Als er wegzog, nahm er zwei bronzene Götzen und vier bronzene Pferde mit, die auch heute noch hinter der [Kirche der] heiligen Gottesgebärerin stehen. Wer nicht bescheid weiß, meint, sie seien aus Marmor."<sup>56</sup> Welch bemerkenswertes, in der europäischen Missionsgeschichte einmaliges Faktum! Noch sind die heidnischen Götzen nicht gestürzt und

schon werden neue errichtet! Derlei Koexistenz von Religion und heidnischer Kunst in einem noch zu missionierenden Land läßt sich nur durch den Willen des byzantinischen Kaisers erklären, der purpurborenen Schwester den gewohnten kulturellen Rahmen zu bieten.

Fassen wir zusammen: Unmittelbar nach der byzantinischen Heirat und der Erhebung des orthodoxen Christentums zur Reichskirche haben Großfürst Vladimir und sein byzantinischer Schwager für Prinzessin Anna die Errichtung einer allen Anforderungen entsprechenden Residenz mit monumentaler *capella palatina*<sup>57</sup> in Kiev begonnen. Die Marienkirche wurde als Bauwerk und als liturgischer Kirchenraum von byzantinischen, sogar hauptstädtischen Spezialisten errichtet und ausgestaltet. Von allen aus dauerhaften Materialien bestehenden Objekten haben wir Zeugnisse, lediglich die hölzernen Ikonen, die Pergament-Codizes, die kostbaren Textilien und die edlen liturgischen Gefäße sind spurlos vergangen.

Gleichwohl liegen für den Willen, alles streng nach den Maßstäben der Metropole einzurichten, soviel Indizien vor, daß man die Hypothese wagen darf, alle visuellen Elemente des Gottesdienstes, wie auch die komplette Pracht byzantinischen Hoflebens seien um das Jahr 1000 in der Residenz von Kiev (und sicherlich nur dort) vorhanden gewesen.

Vom Fragepunkt der künstlerischen Kultur her ist damit, wenn man vom Modell der Transplantation des Ganzen ausgeht, wahrscheinlich gemacht, daß im Umkreis des byzantinisierten Hofes von Großfürst Vladimir die Monumentalarchitektur, die Monumentalmalerei, als Mosaik und als Fresko, die Tafelmalerei in Gestalt von Ikonen, und die Buchkunst in Form teils dekoriertes (griechischer und evtl. slavischer) Handschriften vorgelegen hat.

Voraussetzung für diesen Import einer ganzen Kunst war das Vorhandensein einer seit der Antike blühenden Luxuswarenindustrie, die sich seit dem Ende des Bilderstreits um die Mitte des 9. Jahrhunderts glänzend revitalisiert hatte. Konstantinopel vermochte es, die auf staatliche Ebene gehobene Akkulturation des Barbarenvolkes der Rus' in einer Intensität und Komplexität durchzuführen, die zu jener Zeit Rom noch nicht zu Gebote stand.

## 5. Vladimirs Münzen - Indizien des Byzantinismus

Für die Hypothese, Fürst Vladimir und seine purpurborene Gattin hätten aus Kiev eine Art "zweites Konstantinopel" machen wollen, läßt sich schließlich, an der Grenze zwischen Kunst, Ökonomie und Propaganda, auch in der Münzpolitik nach 988 eine Stütze finden. Die technische Grundlage dafür könnte wiederum die Plünderung der Stadt Cherson abgegeben haben, denn nur bis zu diesem Ereignis war Cherson byzantinischer Prägeort, wengleich nur von bildlosen Folles.<sup>58</sup>

Bekanntlich diente, wie die vielen Hortfunde entlang des "Weges von den Varägern zu den Griechen" beweisen, der arabische Dirhem in Osteuropa als gängige Münze (aber auch als vorherrschende Transportform von Edelmetall). Auf russische Bedürfnisse vereinheitlicht, spielte sie als "Nogata" die zentrale Rolle beim Warenaustausch, wobei nogata von arabisch nagd, "gute Münze",<sup>59</sup> kommt. Demgegenüber scheinen byzantinische Münzen keine große Rolle gespielt zu haben, jedenfalls sind die Funde byzantinischer Münzen fast zu vernachlässigen.<sup>60</sup> Vermutlich befriedigte der arabische Markt den Bedarf der Nordeuropäer an Silber, indes sie in Byzanz nicht Edelmetall, sondern Luxuswaren erwarben, die sie im Norden absetzten.

Es ist von charakteristischer Bedeutung, daß Vladimir nach seiner Taufe begann, russische Gold- und Silbermünzen zu prägen, die sich sowohl in Bezug auf den Edelmetallwert als auch ikonographisch genau an byzantinische Vorbilder halten. Reinheit, Gewicht, Größe der Solidi (Histamena) und Miliaresia Vladimirs<sup>61</sup> wie das Äußere entsprachen dem zeitgenössischen byzantinischen Münzsystem. Die Entscheidung zu eigener Prägung kann besonders deswegen als demonstrativer politischer Akt interpretiert werden, weil Vladimir über keine eigene Rohstoffbasis verfügte, sondern auf Importe, das

Umschmelzen byzantinischer Münze, angewiesen war.

Ikongraphisch gesehen wich Vladimir von den Prägungen seines Schwagers Basileios II. ab. Dieser hatte einen sehr stabilen Münztyp geschaffen, der ihn gemeinsam mit seinem Bruder und Mitkaiser Konstantin VIII. zeigt.<sup>62</sup> Das byzantinische Thronfolgesystem war aber dem archaischen Seniorat der varägisch-slavischen Fürstentümer fremd und deshalb auch auf den Münzen nicht darstellbar; darum hat sich Vladimir früheren Prägungen zugewandt und diese den russischen Bedürfnissen adaptiert.

Auf das Avers setzte Vladimir die Christusbüste, wie sie auf den byzantinischen Münzen des 10. Jahrhunderts durchgehend verwandt wurde. Dabei ließ er für das frisch getaufte Publikum der Emissionen zunächst statt des Christus-Monogramms den ausgeschriebenen, wenn auch orthographisch nicht korrekten Namen Christi (**ISUS" XRISTOS"**) aufprägen, um bei der relativen Seltenheit byzantinischer Münzen richtiges Verständnis zu befördern. (Es sei daran erinnert, daß das Gros aller kursierenden Münzen keine Bilder, sondern lediglich arabische Schriftzeichen trug.)

Bei den Silbermünzen wird seit dem III. Typ statt des Christusnamens nur noch das Monogramm verwendet, während noch später das Christusbild dem Fürstenzeichen Vladimirs, seinem persönlichen Signum<sup>63</sup> Platz machen muß.

Die Fürstenseite der Gold- und Silbermünzen zeigt ein Porträt des thronenden Vladimir. Mit diesem Porträt des Fürsten, in mehr als einer Hinsicht ein wichtiges Zeugnis, hat es seine besondere Bewandnis. Bei genauer Betrachtung ergibt sich deutlich, daß der Stempelschneider eine Vorlage mit Brustbild durch ungeschickte Umformung in das Bild einer ganzen Person umgewandelt hat (**Abb. 8**). Die Beinpartie ist hinzukomponiert worden, ohne daß man zunächst erkennen kann, ob die dargestellte Figur steht oder sitzt. Es scheint dem Auftraggeber wichtig gewesen zu sein, seine (gestiefelten ?) Beine vorzuweisen, d.h. zugleich, den fußlangen Ornat, wie er auf einzelnen byzantinischen Emissionen zu finden ist,<sup>64</sup> zu vermeiden. Er thront also in den byzantinischen Strategika, wenn es sich nicht um germanische Fürstentracht handelt. Später hat Vladimir fußlanges Kleid akzeptiert, dabei jedoch den für das Gewand Christi typische Faltenwurf gewählt, nicht das enge Debetesion.



Abb. 6

Abb. 7: Silbermünzen Vladimirs: VLADIMIR NA STOLE;  
VLADIMIR A SE EGO SREBRO

Um das eigenwillige Fürstenporträt dem nur wenig bildgewohnten Publikum näherzubringen, verfiel der Autor der Ikonographie auf den Typus der "redenden Münze". Die Aufschrift erklärt dem Betrachter: "Vladimir auf dem Thron" oder in der silbernen Variante auch "Vladimir aber dies ist sein Silber".<sup>65</sup>

Auf byzantinischen Münzen ist die thronende Haltung Christus vorbehalten, sie wird für den Einzelherrscher relativ selten gebraucht. Es kommen aber auch weder die karolingischen noch die ottonischen Denare, geschweige denn die bildlosen arabischen Dirhems als Vorbild in Frage. Demzufolge müssen wir annehmen, der varägischeslavische Fürst habe aus ganz besonderen Gründen weder ein "unvollständiges" Brustbild noch ein stehendes Abbild seiner Person akzeptieren können, habe sogar, um Mißverständnisse zu vermeiden, die Beischrift mit dem Hinweis auf den Thron hinzufügen lassen.

Die Inschrift "**VLADIMIR NA STOLE**" sagt dreierlei aus: (1) Das **Bild** zeigt Vladimir (als ganze Person), (2) der Herrscher steht nicht, sondern **sitzt**, d.h. thront, und (3) Vladimir ist Inhaber des (väterlichen Kiever) **Thrones**.

Daß Vladimir in dem Münzbild sich selbst als Persönlichkeit hat sehen wollen, läßt sich durch die individuellen Zeichen "langer hängender Schnurrbart, große, recht schwere Nase, kräftiges, energisches Kinn, furchterregend zusammengezogene Augenbrauen",<sup>66</sup> durch das persönliche Fürstenzeichen und die Namensbeischrift erkennen.

Der Thron, von den späteren Stempelschneidern stärker, sogar als Leierthron herausgearbeitet, ist nicht die einzige Insignie: Gemeinsam mit der byzantinischen Krone, dem Kreuz darauf und Prependulien zu beiden Seiten, mit dem byzantinischen Langszepter<sup>67</sup> führt der Thron die byzantinische Staatssymbolik in die bisher von der archaischen Gefolgschaftsordnung bestimmte Welt der slavisierten Varägerschicht ein. Die Fibel und der Halsring (grivna) hingegen sind vertraute Zeichen. Von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß Vladimir seit dem II. Typ des Silberstücks sich mit dem byzantinischen Kaisernimbus darstellen läßt, der in Byzanz selbst auf Münzbildern nicht angewandt zu werden pflegte.<sup>68</sup>

\*\*\*

Mit der Ausgestaltung des Palastes und der Münzprägung hat sich die profane Kunst, wenn auch nur indizienhaft, erkennen lassen. Während in anderen Ländern der europäischen Peripherie bescheidene Missionskirchen entstanden, sich nach und nach ein Schatz an Objekten, Kenntnissen und deren Trägern ansammelte, wurde Kiev mit einem Schlage auf eine Ebene gehoben, auf der sich die höchsten Leistungen der christlichen Hochkultur gegenseitig befruchteten.

Die paradoxe Widersprüchlichkeit zwischen der byzantinischen Kolonie auf dem Kiever Berg und der heidnischen slavischen Bevölkerung in den unendlichen Weiten der russischen Waldgebiete muß frappierend gewesen sein. Es kann fast als Wunder gelten, daß die Exklave Kiev nicht wieder in ihre Umgebung zurückgeschmolzen worden ist. Im Gegenteil hat sie sich als Pflanzstätte für die imposante Kulturblüte im hochmittelalterlichen Rußland des 11.-13. Jahrhunderts bis hin zu den "weißsteinigen" Kirchen im fernen Nordosten erwiesen.<sup>9</sup>

11. GRABAR, A.N.: Krescenie Rusi v istorii iskusstva. In: Vladimirskij sbornik v pamjat' 950-letija krescenija Rusi 988-1938. Belgrad (1938) 73-88, hier 75: nastojascaja 'kolonizacija' iskusstvom.

2. KAGAN, M.S. (Hrsg.): Chudozestvennaja kul'tura v dokapitalisticeskich formacijach. Strukturno-tipologiceskoe issledovanie. Leningrad 1984, 264.

3. Die kulturelle Einwirkung von Byzanz sei nicht als "Einfluß" zu sehen, vielmehr als Ausdruck einer "Transplantation der byzantinischen Kultur auf slavischen Boden. Die Denkmäler werden übertragen, transplantiert auf den neuen Boden und führen hier ihr selbständiges Leben weiter, unter neuen Bedingungen und manchmal in neuen Formen; ähnlich dem, wie eine umgesetzte Pflanze in neuer Umgebung zu leben und zu wachsen beginnt." LICHACEV, D.S.: Razvitie ruskoj literatury X - XVII vekov. EPOCHI I STILI. Leningrad 1973, 22.

4. Zu techno-, sozio- und biomorphen Modellen der Welterklärung vgl. TOPITSCH, Ernst: Erkenntnis und Illusion. Grundstrukturen unserer Weltauffassung. Hamburg 1979.

5. PSRL 2, 67.

6. PSRL 2, 101 f.

7

. Vgl. dazu LOWMIANSKI, H.: Religia slowian i jej upadek (w. VI - XII). Warszawa 1979, 158 f.

8 LELEKOV, L.A.: Iskusstvo Drevnej Rusi i vostok. Moskva 1978, 23-28, Abb.

9 TOLOCKO, P.P. (Hrsg.): Novoe v archeologii Kieva. Kiev 1981, 14, Abb. 5; SEDOV, V.V.: Vostocnye slavjane v VI - XIII vv. Moskva 1982, 263, Taf. 73; MÜHLE, E.: Die topographisch-städtebauliche Entwicklung Kievs vom Ende des 10. bis zum Ende des 12. Jh. im Lichte der archäologischen Forschungen. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 36 (1988) 350-376, hier 352 f.

00 HERRMANN, J.(Hrsg.): Welt der Slawen. Geschichte, Gesellschaft, Kultur. München 1986, 277-283, Abb.

11 Zitiert nach MÜHLE, E.: Mittelalterarchäologie und frühe Stadtgeschichte am Beispiel Kievs. Kritische Sichtung des Forschungsstandes. [ungedr. Magisterarbeit] Münster 1986, 81.

22 Daß unter den die Griechenverträge Unterzeichnenden sich evtl. sogar Perser befanden, vermutet LELEKOV, Iskusstvo 121, der folgende Namen in dieser Richtung deutet: Sfandr = Isfendiar, Prasten = Rostem, Frotan = Feridun.

33 SEDOV, Vostocnye 265 f., Abb. 19, Taf. 76; Slawen und Deutsche zwischen Elbe und Oder. Vor 1000 Jahren: Der Slawenaufstand von 983. <Katalog> Berlin 1983, 52 ("Svantevitsäule"), Abb. 62-66 (Köpfe); RYBAKOV, B.A.: Jazycestvo Drevnej Rusi. Moskva 1987, Abb. 48-51.

44 HERRMANN, Welt der Slawen 280, Abb.

55 Details RYBAKOV, Jazycestvo Abb. 51

66 Proizvedenija ne individual'nogo i daze ne obscestvennogo (narodnogo) a gosudarstvennogo znaceniija; VAGNER, G.K.: Problema zanrov v drevnerusskom iskusstve. Moskva 1974, 69; vgl. RYBAKOV Jazycestvo 236-251

77 RUSANOVA, I.P., TIMOSCUK, B.A.: Zbrucskoe svjatilisce (predvaritel'noe soobsenie). In: Sovetskaja archeologija 1986, Heft 4, 90-99, Abb.

88 HAUCK, K.: Bilddenkmäler. In: Reallexikon für Germanisches Altertum. Hg. von H. Beck, H. Jankuhn, K. Ranke und R. Wenskus, Bd. 2, 2., völlig neu bearb. und stark erw. Aufl., Berlin/New

*York 1976, 540-598, hier Taf. 62 (nach S. 592).*

<sup>99</sup> SEDOV, Vostocnye 262: Vierkantpfeiler 2,50 x 90 x 60 in der Bukovina; Istorija ukrains'kogo mystectva. Bd. 1. Kyiv 1966, 115 f.: Fund Ivankivci: (1) Dreigesichtiger Vierkantpfeiler, (2) bärtige Mannsfigur mit Hand, langes Schwert diagonal vom Gürtel hängend, (3) zerschlagener Pfeiler mit Kopf, wie antike Herme.

<sup>00</sup> Abgesehen von der Viergestaltigkeit ähneln die Figuren frappierend jenen auf Stelen türkischer Herkunft; hier findet man Kriegergestalten mit ähnlichem Säbelgehänge, mit Trinkschale oder Frucht in der Hand, s. KYZLASOV, L.R.: Istorija Tuvy v srednie veka. Moskva 1969, Abb. S. 27, 28, 81. Vergleichbare Beispiele aus verschiedenen Jahrhunderten bei NOWGORODOWA, E.: Alte Kunst der Mongolei. Leipzig 1980; PLETNEVA, S.A. (Hrsg.): Stepi Evrazii v epochu srednevekov'ja. Moskva 1981.

<sup>11</sup> Vgl. LOWMIANSKI, Religia 158, Anm. 387.

<sup>22</sup> BORN, W.: Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei. In: Seminarium Kondakovianum 5 (1932) 61-95, Abb.

<sup>33</sup> VAGNER, Problema 1974, 63-68; RYBAKOV, Jazycestvo 304-354, Abb.

<sup>44</sup> BORN, Tiergeflecht 80 ff.; Born nimmt mit Kondakov einen in Kiev arbeitenden "orientalischen Goldschmied persischer Schule" an (82); PAULSEN, P.: Schwertortbänder der Wikingerzeit. Ein Beitrag zur Frühgeschichte Osteuropas. Stuttgart 1953, 81: "Werkstätten, in denen warägische, orientalisches-byzantinische und ungarische Einflüsse sich begegnen, in Kiev und Umgebung" [den Hinweis auf diesen Titel verdanke ich Dr. Hajo Vierck, Münster]

<sup>55</sup> AITZETMÜLLER, R. (Hrsg.): Das Hexaameron des Exarchen Johannes. Bd. I-VI, Graz 1958-1975, hier VI, 25-26. Die Übersetzungen beruhen auf der R. Aitzetmüllers, weichen jedoch an mehreren Stellen ab.

<sup>66</sup> AITZETMÜLLER, Hexaameron I, 172, 174; vgl. den Gedanken des hl. Augustin: "Das Bild eines Pferdes ist nicht wahr, außer wenn es kein echtes Pferd ist, und das Spiegelbild eines Menschen muß einen unwahren Menschen zeigen, um ein wahres Bild zu sein" - zit. nach NEUMEYER, A.: Der Blick aus dem Bilde. Berlin 1964, 80.

<sup>77</sup> AITZETMÜLLER, Hexaameron I, 196 ff.

<sup>88</sup> AITZETMÜLLER, Hexaameron VI, 2 ff.

<sup>99</sup> OSTROGORSKY, G.: Geschichte des byzantinischen Staates. München 1963, 245 f.

<sup>00</sup> Ob die von Vladimir erbaute Georgskirche (PSRL 7, 313; PSRL 23, 15) aus Stein errichtet worden ist, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, vgl. MÜHLE, Mittelalterarchäologie 82.

<sup>11</sup> PSRL 2, 101.

<sup>22</sup> POPPE, A.: Panstwo i kosciol na Rusi w XI wieku. Warszawa 1968, 41; PUCKO, V.G.: Proizvedenija iskusstva - relikvii drevnego Kieva. In: Russia medievalis 6,1 (1987) 135-153, hier 135.

<sup>33</sup> PSRL 2, 109.

<sup>44</sup> KARGER, M.K.: Drevnij Kiev. Ocerki po istorii material'noj kul'tury drevnerusskogo goroda. Bd. 1-2. Moskva-Leningrad 1958, 1961, hier Bd. 2, S. 10, Anm. 5.

- 55 POPPE, A.: The Building of the Church of St Sophia in Kiev. In: *Journal of Medieval History* 7 (1981) 15-66, hier 26.
- 66 Zu den unterschiedlichen Rekonstruktionen vgl. u.a. FAENSEN, H.: *Kirchen und Klöster im alten Rußland. Stilgeschichte der altrussischen Baukunst von der Kiever Rus bis zum Verfall der Taratarenherrschaft.* Leipzig 1982, 32; ASEEV, Ju.S.: *Architektura drevnego Kieva.* Kiev 1982, 30.
- 77 KOMEC, A.I.: *Drevnerusskoe zodcestvo konca X - nacala XII v. Vizantijskoe nasledie i stanovlenie samostojatel'noj tradicii.* Moskva 1987, 176.
- 88 SCHÄFER, H.: *Architekturhistorische Beziehungen zwischen Byzanz und der Kiever Rus' im 10. und 11. Jahrhundert.* In: *Istanbul Mitteilungen.* 23/24 (1974) 197 und passim; vgl. auch REUSCHE, E.: *Geschichte der Bau- und Baustofftechnik als Hilfswissenschaft. Forschungsaufgaben im Grenzraum zwischen Architektur-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte.* In: *ZOGRAF,* Belgrad, 13(1982) 53-58, hier 54.
- 99 Auf der Ruine noch 1758 erkennbar; ASEEV, *Architektura* 29.
- 00 Allg. PHILIPP, W.: *Ansätze zum geschichtlichen und politischen Denken im Kiever Rußland.* 2. Aufl. Darmstadt 1967; *Zehntkirche als Ort der Predigt* PODSKALSKY, G.: *Christentum und theologische Literatur in der Kiever Rus'.* München 1982, 86.
- 11 Zitiert nach KARGER, *Drevnij Kiev* Bd.2, 56 f.
- 22 IVAKIN, G.Ju., PUCKO, V.G.: *Impostnaja kapitel' iz Kievskich nachodok.* In: *Sovetskaja archeologija* 1980, 299, Abb.; PUCKO, V.: *Die Kiever architektonische Plastik des 10. bis 11. Jahrhunderts.* In: *Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte* 36 (1985) 7-14.
- 33 ASEEV, *Architektura* Abb. S. 33.
- 44 Die einzige Farbabbildung beruht auf einer von L.A. Durnovo 1924 angefertigten Kopie, s. SYCEV, N.P.: *Drevnejsij fragment russko-vizantijskoj zivopisi.* In: *Seminarium Kondakovianum* 2 (1928) 90-104, hier Taf. 13 (nach S. 96); eine Schwarz-weiß-Abbildung bringt LAZAREV, V.N.: *Drevnerusskie mozaiki i freski XI - XV vv.* Moskva 1973, Abb. 2. Das Freskenfragment ist gegenwärtig verschollen, vgl. KORENJUK, JU.A., FURMAN, R.V.: *Fragmenty stinnogo rozpyssu Desjatynnoi cerkvi u Kyevi,* in: *Archeologija* 61 (1988) 57-67, hier 58 mit Anm.
- 55 SYCEV, *Drevnejsij fragment* 95.
- 66 Vgl. die Einleitung zu BELTING, H.: *Die Bibel des Niketas.* Wiesbaden 1979.
- 77 Eduard Mühle nennt das Kiev jener Jahrzehnte ein "Siedlungskonglomerat" bzw. "eine vergleichsweise wenig integrierte Ansammlung einzelner Siedlungsteile", MÜHLE, *Entwicklung* 350.
- 88 OSTROGORSKIJ, G. A.: *Vladimir Svjatoj i Vizantija.* In: *Vladimirskij sbornik v pamjat' 950-letija krescenija Rusi 988 - 1938.* Belgrad 1938, 31-40, hier 36.
- 99 POPPE, A.: *The Political Background to the Baptism of Rus'.* *Byzantine-Russian Relations between 986-989.* In: *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976) 197-224, hier 221, vgl. 231.
- 00 OSTROGORSKY, *Geschichte* 252.
- 11 . Die Entscheidung zwischen dem legitimen Kaiser und dem Usurpator mußte in der Schlacht fallen, hatte doch Bardas Phokas ganz Kleinasien in der Hand. Cherson bildete nicht mehr als einen Nebenkriegschauplatz: die Stadt hatte

sich nach der militärischen Entscheidung selbstverständlich dem Sieger als dem dann legitimen Herrscher zu unterwerfen. Es ist wohl abwegig zu behaupten, ein byzantinischer Kaiser könnte diese wichtige Metropole, den Handelsplatz am Anfang der Seidenstraße, absichtlich der Verwüstung überantwortet haben. – UDAL'COVA, Z.V.: Kiev and Constantinople: Cultural Relations Before the Thirteenth Century, in: The 17th International Byzantine Congress. Major Papers. New York 1986, 399–419, hier 403 bekräftigt in Kenntnis der Gegenthese den traditionellen Standpunkt. Auf dem Symposium der UNESCO "The Significance of the Introduction of Christianity in Rus for the Development of Culture and Civilization in Europe and Throughout the World" (Paris, Juni 1988) haben auch Ja. N. Scapov und B. V. Rausenbach in ihren Referaten die traditionelle Meinung vertreten.

<sup>22</sup> PSRL 1, 110 (= Handbuch zur Nestorchronik, hrsg. v. L. MÜLLER, Band 1, München 1977); HAUPTMANN, P., STRICKER, G. (Hrsg.): Die Orthodoxe Kirche in Rußland. Dokumente ihrer Geschichte (860-1980). Göttingen 1988, 64 f.

<sup>33</sup> ASEEV, Architektura 1982, 24 ff.; MÜHLE, Entwicklung 355 f. In der Nestorchronik heißt es an einer Stelle: "Außerhalb der Stadt (befestigung) war ein zweiter Hof, der der Hof des Domestikos (dvor dem'stikov) war, jenseits der heiligen Gottesgebälerin (-Kirche)", PSRL 1, 40. Vermutlich handelt es sich um den Wohnort des Hofmeisters (Domestikos) der Purpurborenen, nicht um den der Kirchensänger.

<sup>44</sup> PSRL 9, 64; wie oben erwähnt, datiert die Nikon-Chronik den Baubeginn der Marienkirche auf das Jahr 993.

<sup>55</sup> KARGER, Drevnij Kiev II, 59-76; RAPPOPORT, P.A.: Russkaja architektura X - XIII vv. Katalog pamjatnikov. Leningrad 1982, 8-11.

<sup>66</sup> PSRL 2, 101 (Götze = kapisce); in der Nikonchronik heißt es: "zwei bronzene Götzen (bolvana) und vier bronzene Pferde und drei bronzene Löwen", PSRL 9, 57. Die Bemerkung des (eingeweihten) Chronisten, man könne sie für Marmorskulpturen halten, deutet darauf hin, daß die Skulpturen auf relativ hohen Sockeln standen, so daß von fernher das besondere Material verborgen bleiben konnte.

<sup>77</sup> Hierzu vgl. POPPE, Building 24 f.

<sup>88</sup> WHITTING, P.D.: Münzen von Byzanz. München 1973, 186; ZGUTA, R.: Kievan Coinage. In: Slavonic East European Review 53 (1975) 483-492, hier 488 f.

<sup>99</sup> SPASSKIJ, I.G.: Russkaja monetnaja sistema. Leningrad 1962, 50; deutsch (nach der 4. Auflage): SPASSKI, I.G.: Das russische Münzsystem. Ein historisch-numismatischer Abriß. Berlin 1983.

<sup>00</sup> NOONAN, Th.S.: The Circulation of Byzantine Coins in Kievan Russia. In: Byzantine Studies 7,2 (1980) 143-173 (the reader has no doubt been struck by the paucity of Byzantine miliaresia which circulated within medieval Rus', 172); dazu auch HAUSSIG, H.-W.: Die Praxis des Warenaustausches im Warägerhandel mit den chasarischen Märkten Sarkel und Itil. In: DÜWEL, K. (Hrsg.): Untersuchungen zu Handel und Verkehr der vor- und frühgeschichtlichen Zeit in Mittel- und Nordeuropa. Göttingen 1987, 528-544, Kt., hier 533-538.

<sup>11</sup> Zusammenfassend SOTNIKOVA, M.P., SPASSKIJ, I.G.: Tysjaceletie drevnejsich monet Rossii. Svodnyj katalog russkich monet X - XI vekov. Leningrad 1983, 62; engl. DIES.: Russian Coins of the X-XI Centuries A.D. Recent research and a corpus in commemoration of the millenary of the earliest Russian coinage. Oxford 1982.

<sup>22</sup> GRIERSON, Ph.: Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Vol. III, Part 2: Basil I to Nicephorus III (867-1081). Washington, D.C.

1973, plates XLIII-XLVII; interessante Reihen von Münzbildern und Miniaturen bei SPATHARAKIS, I.: *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*. Leiden 1976, plates 117-132.

<sup>33</sup> OLJANCYN, D.: Die Symbolik des Zeichens auf den Münzen Vladimirs des Großen und seiner Nachkommen. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas N.F.* 4 (1956) 1-17, 6 (1958) 409-435, Abb.; SVERDLOV, M.B.: *Izobrazenie knjazeskich regalij na monetach Vladimira Svjatoslavica*. In: *Vspomogatel'nye istoriceskie discipliny* 4 (1972) 151-159.

<sup>44</sup> GRIERSON, *Catalogue plate XXXIV*, 5.1-5.8.

<sup>55</sup> KÄMPFER, F.: *Das russische Herrscherbild von den Anfängen bis zu Peter dem Großen. Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis*. Recklinghausen 1978, 107 f., Abb.57, 58.

<sup>66</sup> SOTNIKOVA, M.P.: *Srebrenniki Kievskogo klada 1876 g.* In: *Numismatika i sfragistika* 3 (1968) 119; vgl. dazu KÄMPFER, *Herrscherbild* 107; OKUNEVA, I.N.: *Izobrazenija svjatogo Vladimira*. In: *Vladimirskij sbornik v pamjat' 950-letija krescenija Rusi 988-1938*. Belgrad (1938), 197.

<sup>77</sup> KÄMPFER, F.: *Dikanikion - Posox: Some Considerations on the Royal Staff in Muscovy*. In: *Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte* 24 (1978) 9-19, Abb. Auf den byzantinischen Münzen mit Herrscherbüste, die als Vorlage in Frage kämen, ist das byzantinische Langzepter (dikanikion) in der Regel nicht als solches zu erkennen. Die stehenden Kaiser tragen meist ein labarum in den Händen. Daraus läßt sich ersehen, daß Vladimir seine Information über das dikanikion aus erster Hand hatte.

<sup>88</sup> Der zweite Typ der Münze bringt eine Änderung der Konzeption: Christus verschwindet von der Münze, dadurch ist nicht nur der numinose Bezug des Herrscherbildes getilgt, sondern auch das Verhältnis von Avers und Revers geändert worden. Der Nimbus geht von Christus auf den Herrscher über, die Rückseite wird von einem politischen Emblem, dem Fürstenzeichen Vladimirs, besetzt. Man wird wegen dieser konzeptionellen Änderungen vermuten dürfen, daß hier (evtl. größerer) zeitlicher Abstand anzusetzen ist. (Der zum Millennium 1988 geprägte Silberrubel mit dieser Münze als Motiv zeigt ein Exemplar aus späteren Serien.) SOTNIKOVA/SPASSKIJ, *Tysjaceletie* Nr. 117/1.