

## Spätantike, frühes Mittelalter und Mittelalter

Markos Giannoulis, **Die Moiren. Tradition und Wandel des Motivs der Schicksalsgöttinnen in der antiken und byzantinischen Kunst.** Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband, kleine Reihe, Band 6. Verlag Aschendorff, Münster 2010. VI und 204 Seiten sowie 44 Tafeln mit 110 Abbildungen.

Die hier zu besprechende Studie verfolgt das Motiv der Moiren von der griechischen Archaik über die spätantike und byzantinische Kunst bis hin zu russischen Ikonen über etwa zweitausend Jahre hinweg. Ein umfangreicher Abbildungsapparat mit einer Reihe auch farbiger Illustrationen erleichtert es, der weit ausgreifenden Gedankenführung des Verfassers in der Interpretation der zahlreichen Denkmäler zu folgen. Den gut fünfzehn Publikationen verschiedener Autoren zu den Moiren und Schicksalsgöttinnen in der antiken Literatur und Kunst aus den zwanziger bis neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts fügt Markos Giannoulis mit seiner weit ausgreifenden ikonographischen Studie eine weitere hinzu, da nach Auffassung des Autors bisher »sowohl eingehende Untersuchungen als auch sorgfältige Analysen des Themas« fehlten und »der Stand der Forschung es notwendig macht, das ikonographische Motiv der Moiren [...] auch in der Spätantike und in der byzantinischen Zeit eingehend zu behandeln«. Im »Mittelpunkt der Untersuchung« sollen daher nach Giannoulis die Fragen stehen: Wie »wandelt sich die Stellung der Schicksalsgöttinnen in der Übergangszeit zwischen Spätantike und frühem Christentum«? Ist »bei diesen späten Darstellungen ein neuer tiefer Sinn festzustellen«? Und wie »beeinflusst das Moiren-Motiv die christliche Kunst«? (S. 1–3).

Im ersten Kapitel stellt der Autor in Auswahl die griechischen und lateinischen Quellen zu den Moiren sowie den römischen Parzen und Fata vor, die seit der Kaiserzeit mit ihnen identifiziert werden. Als Kernbereich der Funktionen, die den Moiren zugeschrieben werden, lässt sich nach den Quellen die Zuständigkeit für Geburt und Tod und die Lebensphasen der Menschen, aber auch der Heroen und Götter herausstellen (S. 4–13).

Ausgangspunkt für die Untersuchung sind Darstellungen der Moiren auf zwei hervorragenden Denkmälern der griechischen Archaik, dem attischen schwarzfigurigen Dinos des Sophilos und dem ebenfalls der schwarzfigurigen attischen Keramik angehörigen, ebenso der ersten Hälfte des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts zuzuweisenden Krater des Malers Kleitias und des Töp-

fers Ergotimos. Auf beiden Gefäßen ist in verschiedenen Varianten der Aufzug der Götter aus Anlass der Hochzeit des Königs Peleus mit der Nereide Thetis dargestellt. Die Moiren treten dabei in Dreizahl und Vierzahl mit Frauentracht und ohne Attribute auf, sind aber durch eine gemeinsame Beischrift gekennzeichnet. Die Schicksalsgöttinnen finden hier bei der Hochzeit den Platz, der ihnen auch von den Schriftquellen zugewiesen wird. Gefäße wie Dinos und Krater wurden bei Symposien gebraucht und stellen so auch repräsentative Geschenke für eine Hochzeit dar, auf die sich die Darstellung der beiden Vasen auch bezieht. Das erklärt ebenfalls ihre Verwendung als kostbare Grabbeigaben, berechtigt jedoch nicht, ihnen einen ausgesprochen sepulkralen Charakter zuzuschreiben, wie dies der Verfasser tut (S. 14–21).

Als Todesgottheiten erscheinen die Moiren erstmals in der Ausmalung der Kammer des Tumulus I der königlichen Nekropole von Vergina in Makedonien aus der zweiten Hälfte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts neben Demeter und dem Raub ihrer Tochter Kore durch Hades (S. 21–25).

Im Gigantenfries am großen Altar von Pergamon, dem Siegesmonument Eumenes II. (um 169 v. Chr.), sind die Moiren nach der traditionellen Rekonstruktion als Mitkämpfer der Olympischen Götter neben Graien und verwandten Gottheiten aufgeführt. Der Autor wertet die Präsenz der Moiren hier als spezifisches Exemplum für den Machtanspruch der Attaliden, was schwer nachzuvollziehen ist. Das Monument als Ganzes mit der Darstellung des Kampfes der Götter genügt diesem Anspruch bereits (S. 25–30).

Neuattische Werke der Kaiserzeit mit der Geburt der Athena und den Moiren, die dieses alte Thema, das schon attische schwarzfigurige Vasen zeigen, in einer dekorativen, nostalgisch-mythisch gefärbten Variante wieder aufnehmen, belegen nach Giannoulis eine weitere Funktion des Moirenmotivs, die Assistenz bei »der Epiphanie einer großen göttlichen Macht«, »bei einer herausragenden Geburt, die auch in der christlichen Kunst fortlebt«. Der Autor beachtet dabei nicht, dass neuattische Schöpfungen mit klassischen Versatzstücken arbeiten und sie zu einer dekorativen, gefälligen Komposition neu zusammensetzen, also nur bedingt als ikonographisches Zeugnis ausgewertet werden können. Der Versuch, der Interpretation eine weitere Dimension im Hinblick auf die zu besprechenden christlichen Denkmäler abzugewinnen, ist für die Vorgehensweise des Verfassers charakteristisch (S. 31–36).

Mit dem bekannten Relief des Hateriergrabes aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert geht der Autor nun zu den eigentlich römischen Denkmälern über. Er folgt der von Friederike Sinn und Henner von Hesberg vorgetragenen Deutung, in den drei Frauengestalten unter den Büsten der Verstorbenen auf der Darstellung der Wiedergabe des Grabbaues die Moiren beziehungsweise Parzen zu sehen. Zu Recht wertet der Verfasser die Gegenwart der Moiren, die die Unabwendbarkeit des Schicksals symbolisiert, hier auch als Trostmotiv. Dies dürfte auch die wesentliche Bedeutung der Bilder der Schicksalsgöttinnen auf den römischen Sepulkraldenkmälern der Kaiserzeit sein (S. 37–43).

Als Todesgöttinnen erscheinen die Moiren mit ihren Attributen Spindel, Rotulus und Waage auf Wandbildern von Grabbauten des zweiten Jahrhunderts in der Nekropole der Isola Sacra (S. 44–46) und seit dem frühen zweiten Jahrhundert auch auf zahlreichen römischen Reliefsarkophagen. So etwa zusammen mit Hades, Persephone und den Grabinhabern auf einem Sarkophagdeckel in Florenz sowie auf einem kleinasiatischen Sarkophag in Istanbul (S. 47–50). Auf einer Vielzahl von Reliefsarkophagen vom zweiten bis in das frühe vierte Jahrhundert mit Darstellungen mythologischen Inhalts, die den Tod der Heroen als Trostmotiv thematisieren (H. Brandenburg, *Jahrb. DAI* 82, 1967, 243 mit Anm. 141), sind wiederum die drei Moiren als Todesgöttinnen präsent, die das tragische Schicksal der Heroen unabänderlich vorbestimmen (S. 50–62). So auch auf den Sarkophagen mit der Wiedergabe der Schöpfung des Menschen durch Prometheus, zu denen eingehende Untersuchungen vorliegen, auf die sich der Verfasser stützen kann. Die Bedeutung als Schicksals- und Todesgöttinnen kommt besonders auf dem figurenreichen Sarkophag des dritten Jahrhunderts im Kapitولينischen Museum zur Geltung: Eine der Moiren mit Buchrolle sitzt hier bei dem am Boden liegenden Toten. Ob die Deutung dieser Szene, die durch einen Schmetterling als Symbol der Seele bereichert ist, auf den Kreislauf der Seele und die Seelenwanderung zu beziehen ist, den die Moiren sichern, wie der Autor meint, lassen wir dahingestellt (S. 62–81).

Auf den kaiserzeitlichen stadtrömischen Sarkophagen mit der Darstellung des *Curriculum vitae* sowie den sogenannten Feldherrn- und Hochzeitssarkophagen finden sich die drei Moiren als Schicksalsgöttinnen bei verschiedenen Geburtsszenen wieder. Nach Giannoulis deuten die Göttinnen an, dass es sich »um eine besondere Geburt handelt« und »daß die Mutter ein wunderbares, außergewöhnliches Kind zur Welt gebracht hat«. Diese Ausdeutung dient dem Verfasser später als Basis für die Identifizierung der Moiren bei Geburtsszenen der christlichen Kunst (S. 81–88).

Als *Fata Divina* assistieren die drei verhüllten Schicksalsgöttinnen in einem seltenen Bild des Unterweltgerichts im *Vibia-Hypogaeum* an der *Via Appia* aus dem vierten Jahrhundert, in dem Anhänger des Sabazioskultes bestattet sind. Ob die *Fata* in dieser Szene über die Manifestation des Schicksals hinaus als »Allegorie

eines erhofften Lebens nach dem Tode«, und für einen »Aufenthalt unter den Seligen in einem paradiesischen Jenseits« gelten können, wie der Autor meint, scheint mir aus dem Bild nicht erschließbar (S. 89 f.).

Unter den im Folgenden besprochenen spätantiken Denkmälern nimmt die silberne Platte von Corbridge aus der Zeit um 400 den ersten Platz ein. Die zwischen Artemis, Athena, Leto und Apoll sitzende verhüllte weibliche Gestalt mit Spinnrocken in der Rechten wird wegen ihrer Attribute und dem Pfeiler mit einer *Sphaira* im Hintergrund von Giannoulis zu Recht entgegen Erika Simon als *Moirai* angesehen (S. 91–93). Weiterhin ist hier die silberne Achilleusplatte von Kaiseraugst mit der Kindheitsgeschichte Achills und der Geburt des Helden zu nennen, die mit anderen Werken gleicher Thematik bereits von Victorine von Gonzenbach 1984 ausführlich besprochen ist (V. von Gonzenbach in: H. A. Cahn / A. Kaufmann-Heinimann [Hrsg.], *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst* [Derendingen 1985] 255–307). Die Szene der Geburt zeigt Thetis auf dem Bett mit einer weiblichen Gestalt, die sich mit heftiger, Erstaunen signalisierender Gestik auf Thetis zubewegt. In einer weit ausgreifenden Besprechung voller Vermutungen und Ausdeutungen interpretiert der Autor diese assistierende Gestalt, die wohl als eine Dienerin anzusehen ist, als *Moirai*, obwohl alle kennzeichnenden Merkmale dafür fehlen. Durch diese vermeintliche *Moirai* wird jedoch nach Giannoulis die Szene als »Thema weiblicher Selbstdarstellung« zur Schlüsselszene für die Kindheitsgeschichte Achills und dient damit später zur Deutung christlicher Geburtsszenen (S. 97–108).

Das Mosaik aus Paphos in Zypern aus dem frühen fünften Jahrhundert ist das letzte heidnische antike Denkmal, das die drei Moiren wiedergibt. Das Bild mit dem Bad des neugeborenen Achill stammt aus dem Repräsentationsraum der sogenannten *Villa des Theseus*. Neben den inschriftlich gekennzeichneten Gestalten von Thetis und Peleus erscheinen die ebenso mit Beischriften versehenen drei Moiren *Klotho*, *Lachesis* und *Atropos*. In der Geburtsszene ist hier zum ersten Mal auch Peleus als Vater wiedergegeben. Die Darstellung in dieser Fassung diene, meint der Autor, der Selbstdarstellung des Hausherrn und weise durch die Anwesenheit der Moiren auf die Geburt einer »herausragenden Persönlichkeit« hin. Damit sei diese Darstellung der *Moirenikonographie* auch für die christliche Kunst wichtig und könne für die Deutung der byzantinischen Geburtsszenen herangezogen werden (S. 108–118).

Nach der Aufarbeitung der antiken *Moirentypologie*, die durch die Interpretationen des Verfassers für die Bearbeitung der christlichen Denkmäler erschlossen werden sollte, wendet sich Giannoulis nunmehr dem Mosaik des Triumphbogens von *S. Maria Maggiore* aus den dreißiger Jahren des fünften Jahrhunderts zu, und zwar der »Personifikation der Vorsehung«. Mit dieser Definition ist die in sinnender Haltung sitzende, in einen blauen Mantel gehüllte weibliche Gestalt gemeint, die der Gottesmutter gegenüber zu Seiten des thronenden Christuskindes in der Szene der *Magierhuldigung* wiedergegeben ist. Alle

bisherigen Versuche zur Deutung dieser Figur werden verworfen, einschließlich der Interpretation als Sibylle. Gerade diese wird jedoch heute aus gutem Grund von der Mehrzahl der Forscher vertreten, und sie wurde vor einigen Jahren nochmals von Angelika Geyer mit Hinweis auf die vierte Ekloge Vergils und ihre im zeitgenössischen Verständnis auf Christus bezogene Interpretation sowie vor allem auf die durch das formale Vorbild Vergils geprägte Bibelepik untermauert (Mitt. DAI Rom 112, 2005/2006, 299–303). Kürzlich hat zudem Jochen Martin mit einer erneuten Besprechung der christlichen Sibyllistik und der Darlegung der Kirchenpolitik unter den Päpsten Sixtus III. und Leo I. diese Deutung unterstützt (Der Weg zur Ewigkeit führt über Rom [Stuttgart 2010] 115–118; 171, s. die Besprechung von Frau Geyer in diesem Band der Bonner Jahrbücher). Im Gegensatz zu den Moiren ist die Sibylle in der frühchristlichen Kunst gut bezeugt, wie etwa in der Klosterkirche von Bawit durch Beischrift (J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouit* [Kairo 1904] 23). Der Autor, der offenbar die Studie von Frau Geyer nicht kennt, sieht dagegen in dieser Gestalt eine Moira, eine Deutung, die er unter anderem mit dem Verweis auf die sitzende Moira der Corbridge-Lanx zu stützen sucht, der allerdings die für die Sibyllendarstellungen signifikante sinnende Haltung fehlt. Die Moiren gehörten auf Grund ihres Zuständigkeitsbereiches zu den Geburtsszenen, und die Anbetung der Magier, so argumentiert der Verfasser, vertrete am Triumphbogen die Darstellung der Geburt Christi: »Es ist denkbar, daß nach dem Vorbild der Moiren in diesem Bild die Personifikation des Schicksals [...] dargestellt ist« und etwas später: »die Schicksalsgöttin kennzeichnet das Bild unmißverständlich als Geburtsszene (sic!) einer herausragenden Persönlichkeit und hat die Funktion, die außergewöhnlichen Qualitäten des neugeborenen Kindes herauszustellen« und weiter: »die Moira ist hier [...] nicht als Widerspruch zum christlichen Glauben zu verstehen, sondern als eine weitere Bestätigung, daß Jesus der ewige Weltherrscher [...] ist«. Ein Kommentar dazu dürfte sich erübrigen. Affirmationen dieser Art sind charakteristisch für Giannoulis' nicht methodisch fundierte Untersuchung, die auf Vermutungen und Assoziationen aufbauend nach langen, schwer aufzulösenden Argumentationsketten in entschieden formulierte Urteile mündet. Die Wortwahl aber macht deutlich, dass die entsprechenden Formulierungen der Interpretationen der antiken Denkmäler (vgl. zuletzt das Mosaik aus Paphos), darauf angelegt sind, das vom Autor postulierte Fortleben der Moirenikonographie in christlichen Denkmälern zu belegen (S. 119–125).

Die gleiche Art des Vorgehens kennzeichnet die Analyse zweier Miniaturen der Wiener Genesis aus dem sechsten Jahrhundert, die Episoden der Geschichte Josephs des Ägypters wiedergeben. Nach Giannoulis treten in diesen Miniaturen »wiederum moirenähnliche Gestalten auf«. Neben der Szene, die den vor Potiphar flüchtenden Joseph zeigt, erscheinen drei weitere Szenen mit Frauen, die Kinder betreuen, die im Text der Septuaginta nicht vorkommen und daher nach Giannoulis

bisher nicht befriedigend gedeutet werden. Diesen knapp gehaltenen Szenen, die Episoden aus dem häuslichen Ambiente festzuhalten scheinen, möchte der Verfasser jedoch einen tieferen Sinn zuschreiben. Eine rätselhafte weibliche Gestalt mit sternenziertem blauen Mantel, einer mit Mondsichel und Stern geschmückter Haube, die abgewandt neben der über eine Wiege gebeugten Frau steht, hält in den Händen eine Spindel mit Faden. Sie wird als Astrologin gedeutet. Für Giannoulis geht diese Ikonographie auf das antike Moirenmotiv zurück. Tatsächlich könnten die von der Gestalt am Körper getragenen Himmelskörper auf die Sphaira der Moiren verweisen, ebenso wie die Spindel ständiges Attribut der Schicksalsgöttinnen ist. So mag es sich in dieser Szene bei der Gestalt an der Wiege um eine Erinnerung an die Moirenikonographie handeln. In den beiden Szenen darunter, die als Bilder aus dem Familienleben Josephs anzusehen sind, will der Autor die beiden im häuslichen Ambiente sitzenden und spinnenden Frauen, von denen eine mit einem Kind beschäftigt ist, kaum zu Recht als die beiden anderen Moiren erkennen (S. 125–138).

Die Behandlung der Verkündigungsdarstellungen beginnt der Verfasser wiederum mit dem Triumphbogenmosaik von S. Maria Maggiore, das sich auf dem linken oberen Streifen befindet. Am Beginn seiner Ausführungen sagt er unvermittelt, »Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung über die Genese und das Verständnis des Verkündigungsbildes sind das Motiv des Spinnens und die Moirenikonographie«. Das Ergebnis scheint also von vornherein festzustehen.

So wie die *Communis opinio* nimmt auch Giannoulis an, dass die Fassung der Szene auf dem Mosaik auf den apokryphen Kindheitsevangelien beruht. Diese sprechen davon, dass Maria das purpurne Garn für den Vorhang des Tempels bereitete, ein Motiv der Auserwähltheit und der Kennzeichnung des häuslichen Ambientes, in das der Engel unvermutet eintritt. Schließlich gelangt der Autor zu der Nebenseite des sogenannten Pignattarsarkophags in Ravenna aus dem frühen fünften Jahrhundert, die Maria mit Spindel und Korb und dem Engel zeigt und führt aus, dass das apokryphe Protoevangelium nur die Anregung zu dieser Fassung gegeben habe, »nicht aber das Bild selbst«, eine mir unverständliche Aussage, die aber die argumentative Funktion hat, das Spinnmotiv aus der Moirentradition abzuleiten. Dagegen ist zu halten, dass in der apokryphen Literatur das Spinnen oder das Krepeln des Fadens den häuslichen Bereich Mariens beschreibt, in den der Engel zur Überraschung der Gottesmutter eintritt. Die Tätigkeit Mariens kennzeichnet also die Situation. Anschließend geht der Verfasser eine Reihe von Verkündigungsszenen mit stehenden oder sitzenden Madonnen durch, so auf dem Rabbulacodex des sechsten Jahrhunderts, auf Pilgerampullen, dem Apsismosaik der Basilica Eufrasiana in Parenzo, ebenfalls aus dem sechsten Jahrhundert, sowie auf russischen Ikonen aus dem zwölften Jahrhundert, wo die stehende Madonna mit einer Spindel oder mit einem Purpurfaden in der Hand gezeigt wird, den sie aus dem Korb zieht (S. 146–157). Die stehend spinnende Madonna aus dem

Verkündigungsbild der Hagia Sophia in Kiew, die eine identische Haltung wie die spinnende Klotho auf dem Wandbild aus Grab 16 in Ostia zeigt, wird vom Autor, obwohl diese Haltung eindeutig durch die Handlung des Spinnens bedingt ist, als Beleg für die Übernahme der Moirenikonographie angesehen (S. 156). Diese typologische Verwandtschaft belegt nach Giannoulis »unverkennbar« die Adaption der Moirentradition im Verkündigungsbild, und dies umso mehr, wenn man neben dem ikonographischen Schema auch die übertragene Bedeutung des Spinnens berücksichtigt (S. 153). Die »Klotho-Maria-Bildangleichung« auf den frühchristlichen Denkmälern hänge mit der »Visualisierung der Göttlichkeit der Mutter Jesu« zusammen, und »die Wandlung Mariens zur Gottesmutter begünstigte die Übernahme von Bildformeln der Götter-Ikonographie der Antike beziehungsweise der Spätantike, in unserem Fall jener der Moiren« (S. 156).

Hier wird verkannt, dass die Apokryphen, die diesen Bildfassungen zugrunde liegen, die fehlenden oder allzu knappen Berichte der kanonischen Evangelien durch Ausschmückungen erbaulich zu bereichern und zu erläutern trachten, dass demnach die in den Protoevangelien geschilderte häusliche Tätigkeit Mariens die Situation beschreibt und die Überraschung über den Eintritt des Engels deutlich macht. Die Beschreibung der Verkündigungsszene in der Mosaikausstattung der justinianischen Apostelkirche in Konstantinopel von Nikolaos Mesarites (\*1163, † etwa 1220) sagt genau das und lehrt, wie diese Bilder aufgefasst wurden. Diese Beschreibung zitiert der Autor zwar (S. 152), aber er wertet sie nicht entsprechend aus (vgl. A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche II [Leipzig 1908] 45–47 Text und Übersetzung). Es ist dies ein typisches Beispiel für die Vorgehensweise des Autors, der festgelegt auf das Ziel, die Moirentypologie in den christlichen Denkmälern nachzuweisen, in langen Ausführungen in immer wieder anderen Versionen Vermutungen und Behauptungen aneinander reiht, die nicht zu überprüfaren Erkenntnissen führen.

Die Darstellungen der Geburtsbilder von Heiligen in der byzantinischen Kunst können wir hier aus Platzmangel nicht ausführlich besprechen (S. 157–171). Das Menologion Basilios' II. aus dem Ende des zehnten Jahrhunderts enthält eines der ältesten Bilder der Geburt Mariens. Drei »Besucherinnen« bringen hier der auf einem Bett gelagerten Anna Geschenke. Giannoulis vergleicht diese Ikonographie unter anderem mit den römischen Curriculum-vitae-Sarkophagen des zweiten Jahrhunderts, auf denen in der Geburtsszene die drei Moiren mit ihren kennzeichnenden Attributen erscheinen, und kommt zu dem Schluss, dass das Moirenmotiv die Bildvorlage für die Besucherinnen am Wochenbett sein müsse. Eine solche rein formale Ableitung auf »das kanonische Motiv der Schicksalsgöttinnen« ist vielleicht möglich, aber doch problematisch, da die Reihung in der Dreiheit ein traditionell beliebtes Grundmotiv ist. In spätmittelalterlichen russischen Ikonen und griechischen Wandmalereien mit der Darstellung der Geburt Mariens oder Johannes des Täufers (S. 169–171) vermutet der Verfasser ohne Grund,

dass für die neben der Wiege wachende Frau mit Spindel – zweifellos ein Bild aus dem Leben – »nur die Moiren-Ikonographie als Bildvorlage [...] diente«. Ein Beispiel für das unmethodische Vorgehen des Autors, das von Assoziationen und Vermutungen bestimmt wird, die später als gesicherte Ergebnisse präsentiert werden, bietet die Diskussion um ein Wandbild aus dem im neunten Jahrhundert als Kirche genutzten sogenannten Tempel der Fortuna Virilis auf dem Forum Boarium in Rom, das die Mutter Anna auf dem Wochenbett im Gespräch mit einer ihr in Haltung und ausgreifender Gebärde zugewandten Frau wiedergibt. Der Autor vergleicht diese Szene mit der um rund vierhundert Jahre älteren Darstellung der Geburt Achills auf dem Augster Teller, auf dem er die der Thetis mit expressiver Gestik zugewandte einzelne Frau, die weder durch ihre Haltung noch durch Attribute als Moira gekennzeichnet ist, als solche gedeutet hatte (S. 163). Beide Bilder dürften freilich das Bewegende am Vorgang einer Geburt durch die expressive Gestik einer Beifigur illustrieren.

Auf Weiteres können wir aus Platzgründen nicht eingehen. Einer »Zusammenfassung« sind »Schlußbemerkungen« nachgestellt, in denen der Autor nochmals konstatiert, dass das Moirenmotiv nicht nur in mythologischen Darstellungen, sondern auch in der christlichen Kunst weiterlebt. Das Moirenbild erweise sich somit »als geeigneter – oft idealer – Ausgangspunkt sowohl für die Inhaltsbestimmung als auch für die Bedeutung vieler Szenen und Themen der antiken und byzantinischen Kunst«. Eine problematische Aussage, zumal in dem entschiedenen Bemühen, das Weiterleben der Moirenikonographie aufzuzeigen, die christlichen Denkmäler meist fehlinterpretiert sind. So ist festzuhalten, dass die Arbeit den vom Autor gesetzten Anspruch nicht erfüllt.

Das Buch ist in gutem Deutsch geschrieben. Doch weiß jeder Autor, der auch in einer Fremdsprache schreibt, dass immer noch ein Rest an Unstimmigkeiten oder Unsicherheiten bleibt. Dies zeigt sich daran, dass die Arbeit durchsetzt ist mit Fehlern, so, um nur einiges aufzuzeigen, mit häufig falsch gebrauchten Präpositionen oder Endungen, manchmal fehlenden Artikeln, zahlreichen Schreib- oder Druckfehlern, wiederholten Satzteilen oder Wörtern (S. 19; 61f.) und auch schon mal fehlenden Subjekten (S. 25 Persephone) und falsch wiedergegebenen Namen, so zum Beispiel im Text und im Literaturverzeichnis »Reisenberg« statt »Reinsberg«. Manuskript und Druckfahnen sind offenbar nicht ausreichend lektoriert worden, weder von Seiten des renommierten Herausgebers noch von Seiten des angesehenen Verlages.

Rom

Hugo Brandenburg