

„ästhetische Grenze zwischen Bildraum und Betrachtterraum“ aufweiche, sei das beste Indiz für die Unangemessenheit einer Betrachtungsweise, „die sich im interesselosen Wohlgefallen genügt“.

Damit ist ein entscheidendes Problem angeschnitten, das sich in der Rückschau auf die beiden hier besprochenen Ausstellungen und die sie begleitenden Bücher stellt: Kann Eric Fischl das Publikum heute noch erfolgreich provozieren, oder nimmt man seine Bilder nur mehr unter dem Gesichtspunkt malerischer Meisterschaft wahr? Peter Schjeldahl schreibt im Wolfsburger Katalog sehr zutreffend, Fischls Malerei habe am Anfang seiner Laufbahn „unter dem Gewicht seiner Ambition“ geächzt. In der Tat: Man spürt bei den frühen Leinwänden deutlich einen Widerstreit zwischen Aussageabsicht und Aussagevermögen, und vermutlich rührt ihre erschütternde Wucht nicht zuletzt aus diesem ungelösten Konflikt. Inzwischen scheint es, als könne Fischl alles auf jede nur erdenkliche Weise malen (immerhin nimmt er es selbst mit Beckmann und Richter auf), und eigentümlicherweise verlieren seine Themen zugleich einen Teil ihrer Brisanz, werden in gewissem Sinne gleichgültig. Wie dem auch sei – Eric Fischl selbst verneinte Frederic Tutens Frage, ob sein Verständnis von Malerei und sein eigenes Rollenbild sich in den letzten zwanzig Jahren verändert hätten: „Meine Vorstellungen von der Malerei sind insofern eher konstant geblieben, als ich immer gedacht habe, daß die Malerei dem Leben folgen und aufzeichnen soll, wo das Leben hinführt“.

ROLAND MÖNIG  
*Museum Kurhaus Kleve*

**San Marco. Geschichte, Kunst und Kultur**, hrsg. von Ettore Vio; München: Hirmer 2001; 320 S., durchgehend farbig bebildert; ISBN 3-7774-9120-9; € 86,-

Es gibt mittlerweile viele schöne Bildbände über die Markuskirche in Venedig, der hier anzuzeigende ist jedoch der bei weitem großartigste und aufwendigste. Auf 185 ganzseitigen, hervorragenden Farbtafeln – das ist deutlich mehr als die Hälfte des Buches – und zahlreichen weiteren farbigen Abbildungen wird ein umfassender Eindruck von der Architektur, der Ausstattung und den Sammlungsschätzen von San Marco, vor allem aber von der unvergleichlichen farbigen Pracht, die San Marco in jeder Hinsicht auszeichnet, vermittelt.

Wollte man aufgrund dieser nicht alltäglichen Qualitäten schließen, es handle sich eben um einen ‚typischen Hirmer-Band‘, bei dem nichts anderes zu erwarten sei, so wäre man sehr im Irrtum. Die Abbildungen stammen bis auf wenige Ausnahmen aus dem Archivio Fotografico Scala, weshalb denn auch das Copyright der „Originalausgabe“ bei SCALA, Istituto Fotografico Editoriale Firenze, liegt<sup>1</sup>. Diese Herkunft

1 Die im Impressum – auch der italienischen Ausgabe – genannte „Originalausgabe“ ist bisher offenbar nicht im Handel erschienen. Die Broschüre „La Basilica di San Marco a Venezia“, a cura di Ettore Vio; Antella (Firenze): SCALA 1999, 174 S., ISBN 88-8117-076-0, von der es auch eine deutsche Ausgabe gibt, dürfte wohl kaum gemeint sein. – Für den italienischen Text beziehen wir uns

der Abbildungen scheint auch den wichtigsten Unterschied dieser Publikation zu einem ‚typischen Hirmer-Band‘ zu erklären, nämlich den absoluten Vorrang der Abbildungen und die untergeordnete Rolle der Texte. Es wäre sogar zutreffender, von einer strikten Autonomie der Abbildungen zu sprechen, was sich schon daran zeigt, daß erst nach einem Vorsatz von 16 Seiten Abbildungen die Titelei folgt. Gravierender ist jedoch das völlige Fehlen einer Numerierung der Abbildungen; konsequenterweise – sozusagen – gibt es auch keinen einzigen Hinweis auf die Abbildungen in den einzelnen Texten. Die Vermutung wird rasch zur Gewißheit, daß die Autoren ihre Beiträge in gänzlicher Unkenntnis des Abbildungsmaterials verfaßt haben, das sie ja eigentlich erläutern sollten. Der Leser muß sich oftmals schon sehr gut auskennen, um die zugehörigen Abbildungen zu dem jeweils behandelten Gegenstand zu finden. Um nur ein Beispiel anzuführen: im Text wird die Darstellung der „Dornenkrönung“ gerühmt (S. 206), die Abbildungsunterschrift nennt diese Szene aber „Urteil des Pilatus“ (S. 202); wer in der Ikonographie nicht ganz firm ist und wer die lateinische Inschrift (SPINIS CORONATUS SUM) nicht zu lesen vermag, wird die Abbildung kaum zuordnen können, zumal Christus stehend und nicht, wie im Westen üblich, sitzend dargestellt ist – von der Purpurchlamys ganz abgesehen.

Die Ansicht, daß den Texten gegenüber dem herrlichen Bildmaterial nur eine sekundäre Bedeutung zukomme, scheint auch sonst die leitende Vorstellung bei dieser Publikation gewesen zu sein, denn anders ist kaum verständlich, daß man bei den Übersetzungen häufig eine schier unglaubliche Nachlässigkeit walten ließ. Tatsächlich kann man in diesem Buch vom Abriß der Hagia Sophia in Istanbul lesen, die – zum Glück! – noch steht: „Nach dem Abriß der Hagia Sophia war das *Apostoleion* zum Sitz des Patriarchen geworden“ (S. 100); wieviel versteht jemand vom Italienischen, wenn er den originalen Wortlaut – „Dopo l’allontanamento da Santa Sofia [...]“, nämlich der „sede apostolica“ – auf diese Weise übersetzt?

Der „Abriß“ der Hagia Sophia ist sicher die spektakulärste, aber keineswegs die einzige ‚neue‘ Erkenntnis, die den Übersetzungen zu verdanken ist. Von Angelo Giuseppe Roncalli ist als „dem ersten Patriarchen und späteren Papst Johannes XXIII. [1958–1963]“ die Rede (S. 145). Er war, wie es im italienischen Text korrekt und unmißverständlich heißt, zuerst Patriarch von Venedig und dann Papst („prima patriarca e poi papa“). Das venezianische Patriarchat – das einzige der katholischen Kirche – ist Jahrhunderte alt, weshalb es in dem Buch auch mehrfach zur Sprache kommt. – Wer sich etwa bemüht, etwas über „Parenzo“, den vermeintlichen Meister eines Ziboriums in Erfahrung zu bringen („das zeitgleiche Ciborium des Parenzo“, S. 221), wird vergeblich suchen, denn es ist natürlich von dem Ziborium *in* Parenzo (= Poreč, Istrien) die Rede („contemporaneo ciborio di Parenzo“). Verblüffend ist auch die Mitteilung, daß der bekanntlich 1457 verstorbene Andrea del Castagno „bis zum Beginn des Cinquecento in der Markuskirche tätig war“ („Comunque fu Andrea del Castagno a costituire una vera e propria scuola di mosaico a San Marco, operante fino a gli

albori del Cinquecento“). – Die Ignoranz, mit der die Übersetzer zu Werke gingen, dekuviert sich aber vielleicht am schlagendsten, wenn „Piazzetta“ – die Piazzetta di San Marco, die jedem Venedig-Touristen ein Begriff ist! – ganz wörtlich mit „kleiner Platz“ übersetzt wird: „die ehemalige *porta da mar*: jene Pforte, die den kleinen Platz vor der Mole und den [!] Dogenpalast mit dem Narthex der Basilika verband“ (S. 280). Auf S. 218 wird in diesem Zusammenhang mitgeteilt, daß die Cappella Zen „bis zum Ende des Cinquecento das Vestibül der *porta da mar* darstellte“; als Vestibül diente sie jedoch nur bis zum Beginn des Cinquecento: denn damals wurde hier die Grabkapelle des Kardinals Zen eingerichtet („fino allo schiudersi del Cinquecento era il vestibolo della *porta da mar*“). – Und wenn sich mangelnde Italienischkenntnisse auch noch mit mangelnder Logik im Deutschen paaren, dann liest sich das so: „Eine im Original erhaltene *Offenbarung* (1094) mit der Halbfigur des Christus Pantokrator in der Konche über dem Hauptportal [...] wurde im Jahre 1545 [...] durch einen *Segnenden hl. Markus* ersetzt“ (S. 190). Im Italienischen ist zutreffend von der „*Rivelazione*‘ originaria“, der ursprünglich dort vorhandenen „*Offenbarung*“, die Rede (mit „*Offenbarung*“ ist hier eine Majestas nach der Gottesvision der *Offenbarung* gemeint).

Defizite, die eher die deutsche Sprache betreffen, machen sich störend bemerkbar, wenn etwa der Patriarch von Aquileia mit einem Namen benannt wird, der absurderweise die italienische Namensform (Massenzio) latinisiert: nämlich „Massenzius“; üblich ist im Deutschen „Maxentius“ (S. 88). Ebenso sollte Poppo von Trier nicht „Poppone“ genannt werden; und „Konrad der Salier“ ist üblicherweise Kaiser Konrad I. Dagegen hätte man dem venezianischen Autor Wladimiro Dorigo ruhig sein „o“ am Vornamen lassen dürfen, er heißt tatsächlich so. – Auf noch anderer Ebene liegen die Defizite allerdings, wenn behauptet wird, die Doppelkanzel links diene „für die Lesung der Briefe des Evangeliums“ (S. 112); („per la lettura dell’Epistola e del Vangelo“).

Diese Sammlung mag vielleicht kleinkariert erscheinen, sie ist jedoch alles andere als vollständig und soll verständlich machen, daß man sich wundert, wenn ein höchst renommierter Kunstverlag eine aufwendige Publikation über einen anspruchsvollen Gegenstand mit einem solchen Text vorlegt.

Das Buch gliedert sich in drei große Abschnitte: „Kulturgeschichte“ – „Architektur und Skulptur“ – „Mosaiken und Kirchenschatz“, wobei jeder Abschnitt aus mehreren Kapiteln besteht, die zumeist von verschiedenen Autoren verfaßt wurden. Giorgio Orsoni, Erster Prokurator von San Marco, weckt in seinem Vorwort große Erwartungen, indem er die Kompetenz der Autoren betont: „San Marco‘ bietet einen neuen Ansatz, in die Komplexität der Kathedrale von Venedig einzudringen, indem hier Wissenschaftler aus verschiedenen Teilen der Welt, die ihre Forschungen seit Jahren der Markuskirche widmen, ihre Erkenntnisse und Hypothesen vorstellen“ (S. 23). Aber auch hier gibt es unvermutete Enttäuschungen.

Der Abschnitt „Kulturgeschichte“ wäre der Ort, die geschichtlichen Voraussetzungen und die kulturgeschichtliche Rolle der Markuskirche zu illustrieren; Staale Sinding-Larsen bringt es jedoch in den beiden Kapiteln „Der hl. Markus, Schutz-

patron Venedigs“ (S. 26–53) und „San Marco: das Staatsritual“ (S. 54–82) nicht fertig, die spannende Geschichte zu erzählen, warum die Venezianer als Reaktion auf die Synode von Mantua im Jahre 827 gar nicht anders konnten, als die Gebeine des hl. Markus aus Alexandria zu rauben<sup>2</sup> (S. 29 f.). Es überrascht daher auch nicht, daß er sogar die Frage stellt: „Wie kommt es, daß unter allen Aposteln der hl. Markus und nicht der hl. Petrus als Hauptpatron für den Staat auserkoren wurde?“ (S. 40); wobei im übrigen anzumerken wäre, daß der hl. Markus kein Apostel war. Auch von dem für Venedig so wichtigen Kampf um das Patriarchat von Aquileia bzw. Grado, und was es mit dem Patriarchat überhaupt auf sich hat, erfährt man nichts. Statt dessen glaubt Sinding-Larsen, „zunächst die Heiligen im allgemeinen definieren“ zu müssen und dann auch noch erklären zu sollen, worin der Unterschied zwischen christlichen und islamischen Heiligen besteht (S. 34).

Ohne die Architektur oder die Mosaiken von San Marco näher zu beschreiben, präsentiert Sinding-Larsen seine sehr subjektive Sicht auf das ikonographische Programm der Markuskirche. So ist es gewiß irreführend, wenn er konstatiert: „Sie (= die Markusbasilika) wurde als Grabmonument des Evangelisten Markus errichtet, der in der Hauptapsis seinen Platz fand“ (S. 46), und er von da aus versucht, das Programm der Mosaiken zu erklären. Denn erstens ist der hl. Markus in der Hauptapsis nur als einer von vier Heiligen und nicht einmal an ausgezeichneter Stelle – das wäre heraldisch rechts – dargestellt, und zweitens sind die Mosaiken der Hauptkuppeln und -gewölbe christologischen Themen gewidmet. Ebenso merkwürdig erscheint es, wenn von einer Abfolge entlang der drei Kuppeln der Hauptachse die Rede ist, „die im visuellen Brennpunkt der Hauptapsis die Figur des hl. Markus thematisiert“ (S. 48). Wer das liest, wird vermutlich überrascht sein, daß „im visuellen Brennpunkt der Hauptapsis“, worunter doch nur die Apsiskalotte verstanden werden kann, der thronende Christus dargestellt ist.

Sehr eigenwillig ist auch die folgende Deutung: „Das Mosaik in der Kuppel über dem Altar zeigt die Figur des jungen Immanuel mit den Worten des Jesaias: ‚Die Jungfrau empfängt einen Sohn, und sein Name wird Immanuel sein‘, was ‚Gott mit uns‘ bedeutet. Das Mosaik stellt also die göttliche Präsenz auf dem Altar der Kirche und auf dem Himmlischen Altar der Liturgie dar, eine Vorstellung, die in der Messe beschworen [!] wird“ (S. 50). In der Kuppel ist Jesaias jedoch nur als einer von dreizehn Propheten (und nicht einmal in bevorzugter Position) dargestellt, die sich um Maria in der Hauptachse scharen, und alle Propheten tragen Spruchbänder, die sich auf den verheißenen Messias beziehen (Abb. S. 47). Mit selektiver Wahrnehmung fällt es nicht schwer, die großartigsten Interpretationen zu fabrizieren. Während es aber einsichtig ist, daß mit der Darstellung des Immanuel die Fleischwerdung Gottes in Jesus Christus gemeint sei, fährt Sinding-Larsen – der zuvor auf die Darstellung des Pfingstwunders in der westlichen und die der Himmelfahrt in der zentralen Kuppel verwiesen hat – unmittelbar nach dem angeführten Zitat mit folgender überraschen-

2 Vgl. dazu OTTO DEMUS: *The Church of San Marco. History, Architecture, Sculpture*; Washington D.C. 1960, S. 30 ff.

den Schlußfolgerung fort: „Somit präsentieren die Mosaiken der drei Kuppeln entlang der Mittelachse der Markusbasilika in ihrer Gesamtheit, vom Altar in Richtung Ausgang gelesen, das Thema der Heiligsten Trinität: Vater, Sohn und Heiliger Geist“ (S. 50; so auch weiter unten Polacco, S. 206). Es ist sicher erstaunlich, daß dem in Jesus inkarnierten Logos die Aufgabe zukommen soll, Gottvater zu darstellen.

Am Anfang des zweiten Kapitels von Staale Sinding-Larsen, das dem Staatsritual in San Marco gewidmet ist (S. 54), findet sich die verblüffende Feststellung: „Bekanntlich war San Marco die Staatskirche der Venezianischen Republik“. – „Bekanntlich“! Es ist sicher nicht zuviel verlangt, daß in einem Buch mit einem umfangreichen Abschnitt „Kulturgeschichte“ die grundlegend-wichtige Frage erörtert würde, inwiefern San Marco die Staatskirche der venezianischen Republik war – aber nichts dergleichen. Und wie soll man die folgende bemerkenswerte ‚Einsicht‘ verstehen: „Die Hauptperson im staatlichen und rituellen Apparat war der Doge; er war der wichtigste Laienschauspieler in vielen Riten von größter Bedeutung“ (S. 67).

Sinding-Larsen legt seinen Ausführungen in diesem Kapitel das *Zeremoniale* von 1564, zweifellos ein bedeutendes Dokument, zu Grunde<sup>3</sup>; aber er kommt ständig vom Hundertsten ins Tausendste, ohne kaum je bestimmte Vorgänge sachlich zu schildern, immer wieder drängen sich symbolische Deutungen in der schon angesprochenen Manier in den Vordergrund.

Dann versucht der Autor, den Begriff des „Byzantinischen“ in Frage zu stellen. Für die Venezianer sei Konstantinopel das Zweite Rom gewesen, weswegen sie den byzantinischen Stil „als im wesentlichen römischen Ursprungs gedeutet“ hätten. Und zu Papst Honorius III., der venezianische Mosaizisten nach Rom berief: „Das muß bedeuten, daß der Papst den Stil der Mosaiken in San Marco als römisch ansah“. – Sein Fazit: „Daher ist die Unterscheidung, die wir zwischen römisch und byzantinisch machen, auf italienischem Boden ungültig“ (S. 60). Die Kunstgeschichte wird also aufgefordert, einen ihrer fundamentalen Stilbegriffe im Umgang mit „byzantinischen“ Kunstwerken, wie das gerade bei San Marco der Fall ist, aufgrund einer methodisch fragwürdigen ‚historischen‘ Reflexion einfach über Bord zu werfen und alles „römisch“ zu nennen!

Ein kulturgeschichtliches Bild im besten Sinne entwirft dagegen Ennio Concina in seinem Beitrag „Der ‚Triumph‘ der Markuskirche: Frömmigkeit und Herrschaftsanspruch“ (S. 88–105). Ohne eine exakte Baugeschichte der Markuskirche geben zu wollen, informiert er doch über die entscheidenden Bauphasen einschließlich der kirchenpolitischen Vorgeschichte (die aber auch hier nicht in der wünschenswerten Klarheit dargestellt ist). Für die ab 829 errichtete erste Markuskirche, von der der nachfolgende Contarini-Bau das griechische Kreuz des Grundrisses übernommen habe, verweist er auf die frühen Quellen, die die Grabeskirche in Jerusalem als Vorbild nennen. Noch deutlicher sei die kulturelle Entscheidung gegen den Westen und für den Osten jedoch mit dem 1063 begonnenen Bau des Dogen Domenico Contarini aus-

3 Siehe dazu STAALE SINDING-LARSEN: The Burden of the Ceremony Master: Image and Action in San Marco, Venice, and in an Islamic Mosque. The *Rituum Cerimoniale* of 1564 (*Institutum Romanum Norvegiae: Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, XII); Rom 2000.

gefallen, indem die Venezianer, was schon die Zeitgenossen mit Stolz erfüllte, die Apostelkirche in Konstantinopel als Modell nahmen. Die Wahl dieses Vorbildes sei geeignet gewesen, „sowohl *magnificentia* als auch *pietas* – Herrschaftsanspruch und Frömmigkeit – zum Ausdruck“ zu bringen (S. 92). Den letzten Akt der Baugeschichte von San Marco beschreibt Concina ebenfalls sehr treffend: „Mit der Beute aus der Plünderung Konstantinopels (1204) wurden – so könnte man es ausdrücken – die Markuskirche, der davorliegende Platz und die gesamte Stadt neu eingekleidet“ (S. 95). Das ist alles nicht neu, aber der Forschungsstand wird zuverlässig vermittelt.

Mit dem Kapitel „Patriarchalbasilika von Venedig: die Architektur“ (S. 112–151) im Abschnitt „Architektur und Skulptur“ wird endlich die Baugeschichte erreicht. Der Verfasser ist Ettore Vio, seit 1981 „Proto“ von San Marco; der griechische Begriff bezeichnet seit je den Ersten Architekten der Markuskirche. Ettore Vio ist von Haus aus Architekt, seine Hauptaufgabe ist der Erhalt von San Marco, und hier hat er sich, wie schon seine ebenfalls bedeutenden Vorgänger im Amt, außerordentliche Verdienste erworben. Ettore Vio kennt die Markuskirche wie kein Zweiter; er ist auch der Herausgeber des vorliegenden Bandes.

Wer nun aber von seinen Ausführungen eine klare Darstellung der Baugeschichte und der Architektur erhofft, wird eher verzweifeln angesichts der Unübersichtlichkeit und auch Unzuverlässigkeit der verschiedenen Mitteilungen und Beobachtungen. So verblüfft Vio den Leser mit der Nachricht, Charalambos Bouras habe auf dem San Marco-Convegno von 1994 die These vertreten, daß die Markuskirche die justinianische Apostelkirche in Konstantinopel zum Vorbild habe (S. 116). Dieser Sachverhalt ist den Venezianern aber seit der Errichtung des Contarini-Baus (Baubeginn 1063) bekannt – und natürlich auch der Forschung. Vio selbst sieht das offenbar etwas anders, womit er aber allein stehen dürfte: „Unter allen byzantinischen Bezugskirchen sticht die Hagia Sophia in Konstantinopel heraus, deren Licht und Innenraum, deren Dekorationstypologie und Einsatz von Marmor und Mosaiken in hohem Maße in die Architektur von San Marco übernommen wurden“ (S. 126).

In vielen seiner Äußerungen erweist sich Vio als der versierte Techniker, aber was kann ein Leser mit folgender Feststellung anfangen, wenn zuvor weder von den neuen, noch den vorher bestehenden Strukturen die Rede war? „Zur Struktur der Kuppel lassen sich folgende Aspekte zusammenfassen: die fünfmalige Wiederholung des ‚Kuppelsystems‘; eine klare Trennung der neuen Strukturen von den vorher bestehenden; das Hinzufügen von Stützpfählern, um den Schub der Kuppeln aufzufangen. Das ‚Kuppelsystem‘ selbst besteht aus vier Gewölben, die sich unter Berücksichtigung bereits vorhandener Bauteile auf vier viergeteilte Pfeiler stützen“ (S. 130). Und ohne daß ein erster oder zweiter Kirchenbau zur Sprache gekommen wären, beschreibt Vio plötzlich die „Fundamente des dritten Kirchenbaus“ (S. 134). Dieser „dritte“ Bau ist, nach Vios Zählung, der heute bestehende Contarini-Bau. Er ist also – ungeachtet der späteren baulichen Anfügungen und reichen Ausstattungen – erhalten; trotzdem schreibt Vio: „Wie er vor dem Vierten Kreuzzug (1204) ausgesehen haben mag, ist Gegenstand vieler Vermutungen. Wegen der rasch aufstrebenden Rolle und wachsenden Macht Venedigs im 12. und 13. Jahrhundert ist der Zustand der Kir-

che von 1094 schwer zu rekonstruieren; vielleicht bestand sie in stärkerem Umfang aus vollendeten architektonischen Lösungen“ – der letzte, kaum verständliche Nebensatz erklärt sich diesmal nicht durch eine inadäquate Übersetzung: „forse ci sono state più soluzioni architettoniche compiute“, S. 134.

Neben Feststellungen, die kaum für den Spezialisten und sicher nicht für den „interessierten Laien“ richtig einzuordnen sind, finden sich auch Aussagen, die gesicherte Erkenntnisse über die Baugeschichte von San Marco in Frage stellen, ohne eine logisch nachvollziehbare Alternative zu bieten. Ausgangspunkt solcher Überlegungen ist das – leider nicht abgebildete – Mosaikfragment der „Kreuzabnahme“, das 1954 am Südwestpfeiler des Presbyteriums entdeckt wurde. Das Mosaik sei aus stilistischen Gründen ins späte 10. Jahrhundert zu datieren, auch lasse es „klar erkennen, daß es nicht zur Dekoration des dritten Kirchenbaus gehört, sondern auf ein anderes Bodenniveau bezogen war“, das „tiefer als der heutige Fußboden lag“. Der Pfeiler, an dem sich die „Kreuzabnahme“ befunden habe, könne deshalb nicht – wie sonst einhellig angenommen wird – dem Contarini-Bau angehören, sondern müsse von einem der beiden Vorgängerbauten stammen (S. 140). Es gibt nur einen Forscher, der diese abenteuerliche Theorie lange vertreten hat, nämlich Renato Polacco; aber Polacco hat inzwischen, was Vio offensichtlich entgangen ist, ihre Unhaltbarkeit erkannt und sich der allgemeinen Ansicht, daß die „Kreuzabnahme“ zur Ausstattung des Contarini-Baus gehört, angeschlossen<sup>4</sup>. Ettore Vio macht sich somit zum Anwalt einer längst überholten These.

Es können hier nicht alle ‚Merkwürdigkeiten‘ in Vios Darstellung der Baugeschichte von San Marco angesprochen werden; besonders erstaunlich ist aber doch die folgende Behauptung: „Anlässlich des *pactum venetum* ließ der Doge Sebastiano Ziani 1177 eine Terrasse über der gesamten Front anlegen, und sicherlich erweiterte oder vervollständigte er die Westvorhalle“ (S. 142). Das *Pactum venetum* ist der berühmte Frieden zwischen Friedrich Barbarossa und Papst Alexander III., den Venedig vermittelte. Was Ettore Vio wie eine Tatsache darstellt, die Errichtung der Terrasse durch Sebastiano Ziani, erscheint sofort als fraglich, wenn man bedenkt, daß der Besuch von Kaiser und Papst in Venedig im Sommer 1177 dann so lange vorher bekannt gewesen sein müßte, wie nötig ist, um diese Terrasse – nicht eben eine kleine Baumaßnahme – zu planen und auszuführen! War der Blick von solch einer Terrasse etwa ein Spektakel, das man hohen Staatsgästen schuldig war? Es handelt sich schließlich um die Terrasse, auf der später die vier Bronzepferde aus Konstantinopel Platz fanden. Wenn die Terrasse aber bereits seit 1177 existiert hätte, darf man natürlich fragen,

4 WLADIMIRO DORIGO: Sulla „Depositio“ musiva nel presbiterio di San Marco, in: *Storia dell'arte marciana: i mosaici. Atti del Convegno internazionale di studi*, Venezia 11–14 ottobre 1994; hrsg. von Renato Polacco; Venedig 1997, S. 74–86; S. 76 die Mitteilung von Polaccos Meinungsänderung. – Thomas E. A. Dale hat nachweisen können, daß die von ihm ins späte 12. Jahrhundert datierte (also selbstverständlich dem Contarini-Bau angehörende) „Kreuzabnahme“ hinsichtlich des Anbringungsortes und des Figurenmaßstabes auf die Rolle des Dogen in der Osterliturgie abgestimmt war: THOMAS E. A. DALE: Easter, Saint Mark and the Doge. The Deposition Mosaic in the choir of San Marco in Venice, in: *Thesaurismata. Bollettino dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia* 25, 1995, S. 21–31. Ettore Vio dürfte übrigens von diesen Forschungsergebnissen Kenntnis haben, da Dale ihm seinen Dank ausspricht.

wieso dann die Bronzepferde bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts im Arsenal verwahrt wurden, ehe sie an San Marco Aufstellung fanden? Da aber keine Kirche über eine Terrasse verfügt, auf der ggfs. Bronzepferde zu installieren wären, wird wohl eher ein Schuh daraus, wenn man annimmt, daß die Terrasse eigens für die 1204 in Konstantinopel geraubten Bronzepferde errichtet wurde<sup>5</sup>.

Die Skulpturen an und in San Marco behandelt Guido Tigler in einem sehr gut informierenden Kapitel (S. 152–187). Als einziger Autor in diesem Buch erklärt Tigler ungebräuchliche Begriffe. Er begrüßt ausdrücklich eine neue Beurteilung bestimmter Skulpturen: Während früher angenommen wurde, „im Duecento hätten sich venezianische Bildhauer auf eine fast fälscherische Imitation frühchristlicher Skulpturen spezialisiert, um eine Entstehung Venedigs in apostolischer Zeit vorzutäuschen“, würden solche Werke heute zu Recht in die frühchristliche Zeit datiert (S. 166). Das bedeutendste Beispiel sind die Ziboriumssäulen des Hochaltartabernakels, die bisher – aus besagten Gründen – ganz oder teilweise ins 13. Jahrhundert datiert wurden. Erfreulicherweise erhielt Thomas Weigel die Gelegenheit, in einer Art ‚Exkurs‘ (wie es mehrere in diesem Buch gibt) seine Datierung der Säulen ins frühe 6. Jahrhundert zu präsentieren<sup>6</sup>. Die Ziboriumssäulen erweisen sich somit als einer „der bedeutendsten erhaltenen Komplexe der frühbyzantinischen figürlichen Reliefskulptur“ (S. 178).

Renato Polaccos Beitrag ist der „Ausstattung der Markuskirche: Mosaiken – Stil und Chronologie“ gewidmet (S. 190–242). Er geht dabei von den frühesten Mosaiken am inneren Hauptportal aus, die dem späten 11. Jahrhundert angehören, und schreitet in der Betrachtung fort bis zu den Erneuerungen ganzer Zyklen im 16., 17. und 18. Jahrhundert; darüber hinaus werden auch die Restaurierungen und die sich wandelnden Restaurierungsmethoden seit dem 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart erörtert. Es ist charakteristisch für Polaccos Analysen, daß er stilistische Unterschiede weniger als Indizien betrachtet, die Rückschlüsse auf Herkunft und Schulung der Mosaizisten erlauben, sondern sie als die dem Thema jeweils angemessenste Gestaltungsweise interpretiert, so daß er meint, „von einer großen Einheit“ der Mosaikdekoration sprechen zu können (S. 206). Wer sich zuverlässiger über die musivische Ausstattung der Markuskirche informieren möchte, wird nicht umhin können, sich an das monumentale Werk von Otto Demus zu halten: *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4 Bände; Chicago 1984<sup>7</sup>.

- 
- 5 VOLKER HERZNER: *Le modifiche della facciata di San Marco dopo la conquista di Costantinopoli*, in: *Storia dell'arte marciana: l'architettura. Atti del Convegno internazionale di studi*, Venezia 1994; hrsg. von Renato Polacco; Venedig 1997, S. 67–76. – S. auch VOLKER HERZNER: *Die Baugeschichte von San Marco und der Aufstieg Venedigs zur Großmacht*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 38, 1985, S. 1–58.
  - 6 THOMAS WEIGEL: *Die Reliefsäulen des Hochaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Münster 1997; siehe dazu die Besprechung von JUTTA DRESKEN-WEILAND in diesem *Journal* 2, 1998, S. 128–132.
  - 7 Eine Art Kurzfassung bietet das Buch: OTTO DEMUS: *The mosaic decoration of San Marco, Venice*; hrsg. von Herbert L. Kessler; Chicago 1988; dieses nützliche Buch ist in der (ohnehin lückenhaften) Bibliographie nicht aufgeführt.

Polacco verzichtet, wie schon gesagt, darauf, hier seine These zum Mosaikfragment der „Kreuzabnahme“ zu wiederholen (s. o.), aber was er zur vermeintlichen ursprünglichen Mosaikausstattung und – als Konsequenz daraus – zur ursprünglichen Gestalt der Hauptportalnische behauptet, ist nicht weniger abenteuerlich. Er ist der Ansicht, die Evangelisten zu Seiten des Portals würden, zusammen mit einer vermuteten Halbfigur des Pantokrators in der Konche darüber, eine ‚Majestas Domini‘ (das ist die „im Original erhaltene Offenbarung“, von der eingangs die Rede war, S. 190) ergeben haben, in der sich bereits „der Sinngehalt des umfangreichen Dekorationsprogramms im Inneren der Dogenkirche“ erschlossen hätte. Daraus zieht Polacco den abwegigen Schluß, daß die Konche ursprünglich unmittelbar auf dem Architrav des Portals aufgesetzt haben müßte und die Arkadenreihe mit der Madonna und den Aposteln erst eine spätere, im 12. Jahrhundert erfolgte Einfügung wäre<sup>8</sup>. Kann man im Ernst auch nur für einen Augenblick ein derartig gestauchtes Portal für möglich halten – von den Auswirkungen, die diese Annahme auf die übrige Architektur hätte, ganz abgesehen? Polacco beachtet freilich nicht, daß die gereimte Darstellung der Evangelisten im Gewände keineswegs dazu berechtigen könnte, eine Ergänzung zu einer ‚Majestas Domini‘ zu postulieren.

Einen Höhepunkt an ‚phantasievollen‘ Deutungen bieten dann die Ausführungen von Monsignore Antonio Niero über „Die Genesiskuppel. Ein Beispiel ikonographischer Lesart“ (S. 248–278). Wie J. J. Tikkanen 1888/89 feststellte, liegen dem Genesiszyklus in den Gewölben der Vorhalle die Miniaturen der *Cotton Bible* zugrunde, einer frühchristlichen Handschrift, die die Venezianer 1204 in Konstantinopel erbeuteten und die, 1731 durch einen Brand stark zerstört, in der British Library aufbewahrt wird. Da die Handschrift „im mittleren Orient“ entstanden sei und „bemerkenswerte alexandrinisch-ägyptische Einflüsse“ aufweise, scheint sich Niero zu einigen kühnen Schlußfolgerungen berechtigt zu sehen. So entdeckt er „jüdisch-christliche Strömungen [...] am Beispiel der androgynen Erscheinung Adams vor der Erschaffung Evas“, die kenntlich gemacht sei „durch einen mit seinem Unterleib verbundenen Uterus, von dem die männliche Scham mit dem Glied herabhängt“ (S. 254). Was er hier glaubt beobachten zu können, wird wohl sein Geheimnis bleiben. – Die „ägyptische Komponente“ manifestiere sich bei der Erschaffung Adams: er „wird aus schlammiger Erde zur Gestalt einer dunklen Puppe geformt, einem Sudanesen ähnlich“<sup>9</sup> (S. 256)!

Da der Schöpfer in der Gestalt Jesu dargestellt ist, macht Niero auch gnostische Strömungen aus – „typisch für das mittelorientalische ägyptische Christentum des 1. bis 3. Jahrhunderts“ -: sie „zeigen sich darin, daß der Schöpfungsakt nicht Gottvater,

8 Was Polacco meint, wird freilich erst verständlich, wenn man seine Rezension von OTTO DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, op. cit., in: *Venezia Arti* 2, 1988, 189–193, S. 190, nachliest, wo er diese Theorie zum ersten Mal entwickelt hat. Siehe auch RENATO POLACCO: *San Marco. La Basilica d'Oro*; Mailand 1991, S. 32 ff.

9 Nach MARTIN BÜCHSEL: Die Schöpfungs mosaiken von San Marco. Die Ikonographie der Erschaffung des Menschen in der frühchristlichen Kunst, in: *Städte-Jahrbuch* 13, 1991, S. 29–80, entstand die griechisch geschriebene *Cotton Bible* um die Mitte des 5. Jahrhunderts in Rom; für den aus Lehm geformten, noch nicht beseelten Adam verweist er auf die Vorbildlichkeit des Prometheus-Mythos.

sondern vielmehr dem Sohn zugeschrieben wird“ (S. 254). Es kommt noch erstaunlicher, denn Niero glaubt, „vielleicht“ auch den Einfluß der häretischen Katharer auf die Gestaltung der Schöpfungsgeschichte feststellen zu können: „Er [Christus als Schöpfer] wird als die hervorragendste Kreatur auf Erden betrachtet, die aber immer noch eine Kreatur bleibt, nur zum Schein in einen Körper gekleidet, denn der Körper gehörte zur Materie, dem Prinzip des Schlechten“ (S. 256). Tatsächlich schreckt Niero vor nichts zurück, auch nicht davor, an einem öffentlichen Monument im Venedig des frühen 13. Jahrhunderts eine von den Katharern bestimmte häretische Darstellung für möglich zu halten, die sich freilich nur seine Phantasie ausmalt. Ein letztes Beispiel seiner „ikonographischen Lesart“ mag hier genügen: da die Frucht, mit der Eva Adam verführt, eine Feige ist, die als sexuelles Symbol verstanden werden könne, formuliere das Mosaik des Sündenfalls die „Behauptung, daß die Erbsünde [...] in der Ehe selbst zu suchen war“, und damit werde gleichzeitig die Ansicht bekräftigt, „man müsse die Ehe als Sünde meiden“. Für Niero ist das „eine Revanche der in Venedig propagierten katharischen Lehre“ (S. 258).

Der überragenden Bedeutung von San Marco wäre ein gut gebildertes Buch angemessen, das zuverlässig den neuesten Forschungsstand wiedergibt. Durch den vorliegenden Prachtband wird diese Hoffnung leider nicht erfüllt; es handelt sich um ein wunderbares *coffee-table book*, das am besten den *coffee-table* nicht verläßt.

IRMLIND LUISE und VOLKER HERZNER  
Karlsruhe

**Renate Prochno: Die Kartause von Champmol.** Grablege der burgundischen Herzöge (1364–1477); Berlin: Akademie Verlag 2002; 476 S., 139 SW-Abb.; ISBN 3-05-003595-1; € 99,80

In ihrer Besprechung der Sluter-Monographie von Kathleen Morand (Zs.f. Kunstgeschichte 55, 1992, S. 597) hat Renate Prochno bedauert, daß das rezensierte Buch nur die Steinbildwerke Sluters behandelt habe, ohne diese auch als Teil der künstlerischen Gesamtausstattung der Kartause zu würdigen. Die Altäre, Tafelbilder, Fresken und Bildfenster, die gleichzeitig für Champmol entstanden und die den Skulpturen Sluters benachbart waren, seien außer Betracht geblieben. Diesem Mangel hat die Verfasserin in dem hier angezeigten, aus ihrer Münchener Habilitationsschrift hervorgegangenen Buch nun selbst abgeholfen. Ihr Ziel wird in der Einführung (S. 14) klar formuliert: „Dieses Buch rekonstruiert auf Grundlage der Quellen und anhand noch erhaltener Werke die Kartause von Champmol: die Anlage und ihre Ausstattung, die Vorbilder und die Kopien der hier versammelten Werke, und darauf aufbauend die Ikonographie sowie ihre Funktion als Grablege im Rahmen der Memoria und fürstlichen Selbstdarstellung“.

Dieses ambitionierte Unterfangen durfte nicht nur von der umfangreichen Sekundärliteratur ausgehen, sondern setzte auch eine möglichst vollständige und korrekte Lektüre der zeitgenössischen Quellen voraus – Quellen, die uns bekanntlich mit