

Interdisziplinäre Studien dieser Art bergen auch immer Gefahren mit sich, da sie meist nur einen neuen interdisziplinären Ansatz haben, aus dessen Sicht die Autoren ein Thema untersuchen. So schießt auch hier die ein oder andere Deutung etwas über das Ziel hinaus. Als Beispiel seien hier die Drachen, die sich selbst in den Schwanz beißen genannt, deren autoaggressives Verhalten die Autoren als Selbstkastration deuten. (S. 206 und Abb. 93)

Hervorzuheben ist, dass es Dinzelbacher und Frenken mit dieser Studie gelungen ist, bisher schwer deutbare Skulpturen so zu interpretieren, dass es verständlich wird, wieso diese überhaupt an Kirchen angebracht sind.

Das große Verdienst von Dinzelbacher und Frenken ist es, dass sie dem Kunsthistoriker nun ein weiteres Instrument zur Deutung romanischer Skulptur in die Hand gegeben haben. Es bleibt zu hoffen, dass die Methode an passenden Stellen Anklang findet und die beiden Autoren nach ihrem „Zwischenbericht“ (S. 80) in Kürze ein weiteres Werk dieser Art publizieren.

WILFRIED E. KEIL
Universität Heidelberg

Brigitte Pedde: Altorientalische Tiermotive in der mittelalterlichen Kunst des Orients und Europa; Weimar: VDG 2009; 516 S., 620 SW-Abb., Festbindung; ISBN 9-783-897-395-961; € 98,00

Viele Motive, die in den Bildkünsten und der Ornamentik des Mittelalters Verwendung finden, haben ihren Ursprung im altorientalischen Kulturraum. Bei einigen Motiven ist diese Herkunft offensichtlich, andere hingegen so adaptiert, dass ihre Herkunft in Vergessenheit geriet.

Nachdem die Motive im 19. Jahrhundert das Interesse der Forschung geweckt hatten, wurden bei den Untersuchungen aber immer nur Ausschnitte der verschiedenen Epochen altorientalischer Kunst betrachtet, während Überlieferungen aus dazwischenliegenden und sicherlich auch vermittelnden Zeiträumen unberücksichtigt blieben. Diese Lücke zu schließen, machte sich Brigitte Pedde in der vorliegenden kunsthistorischen Dissertation an der Freien Universität Berlin zur Aufgabe. Nachdem sie sich bereits in ihrer Magisterarbeit mit der Verbindung von Orient und Europa befasst hatte, dabei jedoch auf die Rezeption altorientalischer Motive in der islamischen Kunst beschränkt hatte, weitet sie in der vorliegenden Arbeit den Blick auf den Bereich des christlichen Mittelalters aus. Diese zeitliche Zäsur wird damit begründet, dass in Europa mit dem Aufkommen der Gotik und der Errichtung des lateinischen Kaisertums in Byzanz (1204) ebenso eine rückläufige Verwendung der alten Motive festzustellen ist wie in der islamischen Welt mit dem Vordringen der Osmanen im 13. Jahrhundert neben den Darstellungen von Menschen auch die von Tieren verschwinden. (S.13).

Eugène Goblet d'Alviella war 1894 einer der ersten, der sich in seiner Publikation „The Migration of Symbols“ mit der Thematik einer Übernahme altorientalischer

Motive in die Kunst Europas beschäftigte, jedoch als Großmeister einer Freimaurerloge eher aus esoterischen Gründen für die Überlieferung interessierte. 1901 fragte der Wiener Kunsthistoriker Josef Strzyglowski in seinem Werk „Orient oder Rom“ nach dem Einfluss des Orients auf die Kunst in Europa. Das erste grundlegende Werk zur Geschichte der Motive verfasste 1931 Richard Bernheimer. In seiner Dissertation „Römische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive“ klärte er beispielhaft Zusammenhänge zwischen altorientalischen Motiven und ihrer Verwendung im römischen Kulturkreis, wobei erstmals auch die Sammlung des Physiologus Berücksichtigung fand. Zwar wurde auch in der jüngeren Forschung die Thematik öfter berührt, blieb aber in den Ergebnissen immer nur auf einzelne Abschnitte der Geschichte beschränkt, was die ehrgeizige Absicht der Autorin erklärt, die Rekonstruktion einer kompletten Überlieferungskette in Angriff zu nehmen, wobei die Abfolge eines Motivs vom ersten Auftauchen bis ins Mittelalter dargestellt und analysiert werden soll. Aus der Vielfalt der überlieferten Motive hat Pedde dazu drei zentrale Beispiele ausgewählt: Den heraldischen Adler, den Doppeladler und das Motiv des Tierkampfes. Begründet wird diese Auswahl einerseits mit der Häufigkeit des Vorkommens, andererseits mit den Erhaltungszuständen der Darstellungen dieser Motive, was angesichts der zufälligen und lückenhaften Überlieferung eine wesentliche Rolle spielt. Da die Traditionen der ausgewählten Motive gut nachvollziehbar sind, können sie von den Ursprüngen des 4. Jahrtausends in sumerischer Zeit bis zum Ende des 13. Jahrhunderts in Europa verfolgt werden.

Brigitte Pedde untersucht neben der ikonografischen Bedeutung der Motive und der Einbindung in entsprechende Programme, vorrangig die Funktion des Trägerobjektes, lässt dabei aber auch die Rolle des Auftraggebers und den Zweck der Darstellung nicht außer Acht. Denn selbstverständlich ergibt sich auch für das Gebiet des alten Orients – so wie später auch in Europa – die Deutung der Motive erst durch die Einbindung in einen historischen und politischen Zusammenhang, wobei an vielen Stellen auch der Bezug zu literarischen Topoi eine Rolle spielt. Geografisch liegt das Themengebiet im Bereich altorientalischer und islamischer Kultur, geht über das Byzantinische Reich und den christlichen Orient zum lateinischen Europa über. Brigitte Pedde macht es sich also zur schwierigen Aufgabe einen Zeitraum von über 4000 Jahren und ein geografisches Gebiet vom Westen Europas bis zum mittleren Osten zu durchdringen.

Die Gliederung der relevanten Epochen erfolgt vorangestellt in Kulturräumen. Somit ergibt sich das Themengebiet Alter Orient, das die Uruk-Zeit bis zur Sasanidenzeit beinhaltet, die griechische und römische Antike und ihr Umfeld, der islamische Kulturraum, das Byzantinische Reich und von dort beeinflusste Gebiete sowie der christliche Orient und abschließend das lateinische Europa. Der islamische Kulturraum ist in einen westlichen, mit dem Schwerpunkt Spanien, und einen östlichen vom Nahen Osten bis Pakistan unterteilt. Die Motivträger aus dem Alten Orient sind vor allem in Form von Reliefs, Keramik, Rollsiegel und anderen Kleinfunden überliefert. Im islamischen und christlichen Kulturraum waren es Bauplastiken, Textilien, kunstgewerbliche Objekte und Buchmalerei.

Die Abbildungen der von Brigitte Pedde besprochenen Objekte sind der Arbeit zwar in einem Katalog angefügt, leider aber lediglich in schwarz-weiß und häufig in schlechter Qualität. Oftmals werden auf den Abbildungen zum einen die genauen Darstellungen der Motive und der dargestellte Zusammenhang, beispielsweise die Situation am Gebäude, nicht deutlich. Auch wenn versucht wurde, durch detailreiche Beschreibungen ein genaues Bild zu evozieren, so wären farbige, in den Text integrierte Abbildungen zumindest bei herausragenden Beispielen förderlich gewesen.

Strukturell kann die Arbeit nun noch einmal zweigeteilt werden. Zuerst wird eine chronologische Auflistung aller auffindbaren Beispiele der zu behandelnden Motive vorgenommen. Danach folgt die Gesamtauswertung und ein umfassendes Resumée.

Motivisch widmet die Autorin ihre Aufmerksamkeit zunächst dem heraldischen Adler, insbesondere dem über anderen Tieren dargestellten Greifvogel. Dabei ist zu beachten, dass sich „heraldisch“ nicht auf die Funktion als Wappentier bezieht, als das es später bekannt wird. Stattdessen handelt sich hierbei um einen terminus technicus, der die festgesetzte und immer wieder auftauchende Art der Darstellung ausweisen soll, womit stets die frontale, achsensymmetrisch aufgebaute Anschauung eines Raubvogels gemeint ist, der den Kopf zur Seite neigt oder nach vorne richtet. Seine Flügel sind ausgebreitet, Ständer und Fänge vom Körper abgespreizt. Die frühesten Funde dieses Motivs datieren um 3500 vor Chr. und finden sich auf Rollsiegeln, wie z. B. in Larsa in Mesopotamien. Der Topos dieser auch im heutigen Iran und Irak getätigten Funde ist meist der des Adlers als Protektor von angegriffenen Tieren. Als Beschützer der Herde erhält das Motiv einen religiösen Zusammenhang (S.23). In der Frühdynastischen II-Zeit (2900–2750 v. Chr.) tauchen auch außerhalb Mesopotamiens vermehrt Darstellungen des Adlers über Tieren auf. Die Tiere stehen sich entweder antithetisch gegenüber oder hintereinander. Oft hält der Adler die Tiere in seinen Fängen, so wie es dem Vogel als Greiftöter eignet. Der religiöse Zusammenhang wird durch den Fundort deutlich, wie beispielsweise auf einem Relief auf dem Untersatz eines Opfergerätes, das in einem Tempel auf der Akropolis im persischen Susa gefunden wurde und die Zuweisung eindeutig macht (S. 24). Um 2600 vor Chr., der Frühdynastisch III-Zeit, erscheinen Darstellungen des Adlers mit einem Löwenkopf. An der Frontale einer Leier, die im Grab der Königin Puabi in Ur gefunden wurde, sind solche Variationen belegt. Das Motiv kann hier in Zusammenhang mit dem Tammuz-Kult gebracht werden¹, der sich mit der Wiederkehr und der Vergänglichkeit des jährlichen Naturzyklus beschäftigt (S. 243). Der löwenköpfige Adler erscheint außerdem auf Stelen, die in eindeutiger Beziehung zu Herrschern und ihren Feldzügen stehen und auf einen politischen Kontext verweisen. Besonders häufig findet sich dieses Phänomen im 3. Jahrtausend, beispielsweise bei der Stele des Gudea von Lagaš.

Ab dem 1. Jahrtausend vor Chr. verändert sich das Motiv und wird in der Spätzeit des Alten Orients vorrangig als Schmuckelement auf Luxusgütern verwendet. In der islamischen Kunst tritt das Motiv des Adlers eindeutig in die Herrscher- und

1 ANTON MOORTGAT: Tammuz: Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst, 1949, S. 30

Machtikonografie über. Pedde widerlegt an dieser Stelle eine von Surdel-Thomine und Spuler aufgestellte These², wonach ein Wasserbecken des al-Mansur, der vom Kalifen Hisam II. mit diktatorischer Macht ausgestattet worden war (S. 33), zu religiösen Waschungen genutzt wurde. Das Becken datiert um 987/988 n. Chr.³ und stammt aus der ehemaligen Palaststadt Madinat az-Zahra im südlichen Spanien. Nach Pedde kann der hierauf abgebildete Adler nicht religiös interpretiert werden, da im Islam religiöse Darstellungen von Tieren selten sind. Hinzu komme auch, dass das Motiv an keiner anderen Stelle in Spanien belegt werden könne (S. 33), wobei diese Argumentation allerdings dahingehend einzuschränken ist, dass eine Begründung ex nihilo eine Verwendung des Motivs nicht völlig ausschließt. Im christlichen Kulturraum ist das Motiv mehrheitlich einer religiösen Bedeutung zuzuordnen. Besonders in Italien finden sich immer wieder Darstellungen eines heraldischen Adlers mit ausgebreiteten Schwingen. Bisweilen kann das Motiv an solchen Stellen teilweise als Evangelistensymbol gedeutet werden⁴, generell dem Adler aufgrund der ausgebreiteten Flügel eine Auferstehungssymbolik, also eine Bedeutung als Metapher Christi beigelegt werden. Im lateinischen Europa ist das Motiv der Herrschaftssymbolik gleichbedeutend mit dem religiösen Bezug. Besonders im normannisch-staufischen Machtbereich ist es von besonderer Relevanz (S. 247).

Auch das Motiv des Doppeladlers tritt in unterschiedlichen Kontexten auf. Zur Zeit des Alten Orients ist wie beim Motiv des heraldischen Adlers auch beim Doppeladler ein religiöser Kontext festzustellen. Erst bei einer gesiegelten Bulle aus dem 13. Jahrhundert v. Chr., die in Bogazköy in Anatolien gefunden wurde, wird auch ein politischer Zusammenhang deutlich (S. 56). Später wird das Motiv des Adlers zur Zierde verwendet.

In islamischer Zeit erlebt der Doppeladler einen Höhepunkt als politisches Emblem, vor allem bei türkischen Dynastien zur Zeit der Großseldschuken, Rumseldschuken, Artuqiden, Zengiden und Mamluken.

Durch Münzprägungen und die Kreuzzüge fand das Motiv eine weite Verbreitung (S. 248). In Byzanz wurde der Doppeladler im sakralen Bereich als symmetrische Variante des einköpfigen Adlers dargestellt.

An romanischen Bauten in Italien, noch zahlreicher in West- und Süd-Frankreich taucht der Doppeladler als Plastik zusammen mit Monstern, Dämonen und anderen Phantasietieren auf. Die Autorin verweist hier auf ältere Untersuchungen (Katharina Otto-Dorn, 1966), nach denen an solchen Stellen auch eine apotropäische Bedeutung auftaucht.

Im Römischen Reich erhält der Doppeladler seine Bedeutung als politisches Hoheitszeichen, das im 13. Jahrhundert zum Wappenbild wurde.

2 JANINE SURDEL-THOMINE/BERTOLD SPULER: Die Kunst des Islam (Propyläen Kunstgeschichte 4); Berlin 1973, S. 199

3 Siehe. CHRISTIAN EWERT: Denkmäler des Islam. Von den Anfängen bis ins 12. Jahrhundert (Hispania Antiqua 3); München 1997, S. 177 – 178.

4 Siehe JOACHIM POESCHKE: Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2. Gotik; München 1998, S. 173.

Das dritte ausgewählte Motiv, das des Tierkampfes, wird in der vorliegenden Studie in drei Gestalten verfolgt: Erstens in der Darstellung eines Löwen, der ein Beutetier angreift, zweitens in der Gestalt eines greifenden Adlers und drittens eines anderen Beute fassenden Greifvogels. Diese Gruppen werden darauf folgend weitere Male untergliedert und spezifiziert.

Die quantitativ herausragende Gruppe ist die des Beute reißenden Löwen. Dieser Tierkampf ist vor allem als Darstellung des „Antagonismus von Gut und Böse sowie Macht und Unterwerfung“ (S. 265) zu verstehen. Besonders im christlichen Bereich muss bei der jeweiligen Deutung des Motivs jedoch auf die Art des Beutetiers geachtet werden. Der Kampf zwischen Adler und Beutetier kann seltener angetroffen werden, wobei nach den Ausführungen der Autorin angenommen werden kann, dass nicht immer eindeutig zwischen dem Motiv des Adlers über Tieren und dem zweiten Tierkampfmotiv (Beute greifender Adler) unterschieden werden kann. Viele der Trägerobjekte sind beschädigt oder Abbildungen auf Stoffen häufig nur schlecht zu erkennen. Pedde selbst äußert sich zu diesen Einschränkungen in der Überlieferung nicht und konstatiert stattdessen, dass das Motiv des Beute greifenden Adlers „für die Demonstration politischer Macht weniger eindrucksvoll“ (S. 271) erscheine als das des Beute reißenden Löwen.

Das Motiv des dritten Tierkampfes (Greifvogel) ist wiederum häufiger anzutreffen. Besonders viele Beispiele lassen sich in der sakralen Bauplastik der Romanik finden. Durch die häufige Verwendung des Motivs wird erkennbar, dass die Darstellung zum wichtigen Bestandteil der Ikonografie der lateinischen Kirche geworden war, wo der Greifvogel einen christologischen Bezug erhalten hat.⁵

Neben der chronologischen Bearbeitung aller Beispiele der verschiedenen Motive, untersucht die Autorin auch stilistische Merkmale und deren Veränderungen. Immer wieder tauchen Übereinstimmungen auf, mit denen Brigitte Pedde belegen kann, dass die Motive vom Alten Orient bis nach Europa weitergegeben wurden. Dies sind wichtige Indizien gegen die Annahme, Motive seien neu kreiert worden. Stattdessen ist viel eher davon auszugehen, dass sie genealogisch eng zusammenhängen.

Die Autorin untersucht eine große Zeitspanne, einen umfassenden Themenkomplex mit einer Fülle von Beispielen, wofür zum besseren Überblick und Verständnis kartografisches Material wünschenswert gewesen wäre. So hätte der Leser den geografischen Verlauf und die Verbreitung, die die Autorin neben dem chronologischen Ablauf veranschaulichen will, besser nachvollziehen und die Entwicklung über die einzelnen Kulturräume hinaus besser einordnen können.

Durch eine fundierte Auswertung und eine präzise Zusammenfassung am Ende des Bandes ergibt sich aber schließlich dennoch ein gelungenes Gesamtkonzept. Das Ziel einer soweit wie möglich lückenlosen Rekonstruktion einer Überlieferungskette der Motive ist durch die Be- und Aufarbeitung nahezu aller bekannten Beispiele gelungen. Die Autorin zeigt, dass alle Motive ein großes Potential an Aussagefähigkeit

5 HEINRICH UND MAGARETE SCHMIDT: *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*; München 1984, S. 64.

in unterschiedlichen Zusammenhängen haben, die sie mit großer Anschaulichkeit vermitteln können. Die Motive drücken „auf eine einfache, in allen Kulturen verständliche Art aus, was in allen Kulturen essentielle Topoi sowohl in religiösem als auch politischem Kontext sind, nämlich den Kampf zwischen Gut und Böse, bei dem das Gute obsiegt, sowie die Idee von Macht und Unterwerfung“ (S. 278). Dies erklärt die überaus lange Laufzeit und die erfolgreiche Übernahme der Motive in andere Kulturzusammenhänge. Die Publikation trägt dazu bei, ein weiteres Untersuchungsfeld zwischen Orient und Europa zu öffnen und zeigt, wie sehr Geschichte und Entwicklung dieser Kultur- und Wissensräume miteinander verbunden sind.

ANNA VOMLAND
 Universität Koblenz-Landau
 Campus Koblenz

Stefan M. Holzer, Bernd Köck: Meisterwerke barocker Bautechnik. Kuppeln, Gewölbe und Kirchendachwerke in Südbayern; Regensburg: Schnell & Steiner 2008; 216 S.; 100 SW-Abb., 81 Farbabb., 1 Karte; ISBN 978-3-7954-2035-2; € 39,90

Warum sollten Kunsthistoriker ein Buch über Bautechnik kennen und gelesen haben? Zuerst deshalb, weil es von einem Gegenstand – der süddeutschen Barockkirche – handelt, der sonst fest in der Hand der Kunstgeschichte liegt, aber einen Aspekt in den Fokus rückt, der von der klassischen Kunstgeschichte im Allgemeinen notorisch totgeschwiegen wird. Werden Konstruktionen in der Architekturgeschichte schon immer stiefmütterlich behandelt, so sind Spezialuntersuchungen zu Dachwerken, insbesondere zu solchen aus der Frühen Neuzeit, eine ausgesprochene Seltenheit. Dass es sich bei barocken Dachwerken weitgehend um eine *terra incognita* der Kunstgeschichte handelt, wird einem schlagartig bewusst, wenn man in den großen Standardwerken von Max Hauttmann (1921), Norbert Lieb (1953), Henry-Russell Hitchcock (1968) oder Bernhard Schütz (2000) in den zahlreich gebotenen Schnittdarstellungen zu den Leitbauten des süddeutschen Barock nach den Dachwerken sucht: sie existieren nicht! Meist sind nur die Gewölbeformen schematisch wiedergegeben, die Dachwerke sind aber ausgespart und verbleiben als Leerstelle.

Mit dieser Leerstelle befasst sich jetzt erstmals systematisch die angezeigte Untersuchung. Die beiden Autoren sind Bauingenieure. Stefan Holzer lehrt Ingenieurmathematik und Bauinformatik an der Universität der Bundeswehr in München, wo der Co-Autor Bernd Köck Mitarbeiter ist.

Thematisch gibt es nur einen nennenswerten Vorgänger: die Habilitationsschrift des früh verstorbenen Berliner Architekturhistorikers Hans-Joachim Sachse, der 1975 seine Arbeit über „Barocke Dachwerke, Decken und Gewölbe“ exemplarischer angelegt hatte und um einige wenige Bauten des bayerisch-schwäbischen Barock (Ottobeuren, Wiblingen) gruppierte. Holzer und Köck stellen sich dagegen dem selbstgewählten Anspruch, „einen halbwegs repräsentativen Überblick“ (S. 4) zu geben. Und dies