

Die Rekonstruktion des Baus faßt die Ergebnisse der bisherigen Befunde zusammen. Außergewöhnlich ist, daß die mittleren Umgänge (die äußeren Korridore ohnehin) ursprünglich nicht gedeckt gewesen sind, folglich Innenhöfe waren. Der Zentralraum war also an allen Seiten nach außen offen. Erst 50 Jahre später wurden die Höfe mit allen nötigen Ausstattungen zu Innenräumen umgewandelt.

Verwirrend in den Beschreibungen sind einige unscharfe Bezeichnungen: So wird der Begriff ‚Diagonalsektor‘⁵ gebraucht für die einzelnen Abschnitte des mittleren Umgangs, deren Grundrisse – geometrisch definiert – keine Sektoren, sondern Kreisringausschnitte sind. – Statt der allgemein üblichen und sinnvollen Charakterisierung der Zentralbauten mit Umgang als mehrräumige Zentralbauten⁶ wird der Typus hier mißverständlich ‚gegliederter Zentralbau‘ genannt; denn in ihrem Aufbau gegliedert waren auch die traditionellen einräumigen Zentralbauten. – Verwechselt werden die Begriffe Arkade und Kolonnade. – Durchgängig wird das lateinische Adjektiv *caementicium* irrtümlicherweise als ‚*coementicium*‘ wiedergegeben.

Der Band ist mit einer Reihe guter Abbildungen (hervorzuheben sind die farbigen Wiedergaben des Innenraums) ausgestattet. Es fehlen dagegen Grundriß und Schnitt, die sehr viel anschaulicher sind als die axonometrische Darstellung aus der Vogelschau (Abb. 1).

Sehr zu wünschen ist, daß die Endpublikation in absehbarer Zeit zustande kommt und dadurch nicht nur all die aufschlußreichen Einzelergebnisse in ihren Zusammenhängen erscheinen, sondern auch die photogrammetrisch vollständig erfaßte Bausubstanz, in ihrer Gesamtheit dargestellt und ausgewertet, vorliegt.

JÜRGEN J. RASCH

*Institut für Baugeschichte
Universität Karlsruhe*

⁵ Methodisch eingeführt wurde diese Bezeichnung von Ceschi (wie Anm. 1) S. 33 („settori diagonali“), wenn auch schon Krautheimer und Corbett (wie Anm. 3) sie unreflektiert benutzten.

⁶ Vgl. FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN: Einführung in die christliche Archäologie; Darmstadt 1983, S. 82 ff.

Peter Weiss: Die Mosaiken des Chora-Klosters in Istanbul. Theologie in Bildern aus spätbyzantinischer Zeit; Stuttgart, Zürich: Belser 1997; 175 S., 90 Farbtaf., 1 SW-Abb., 2 Grundrisse; ISBN 3-7630-2321-6; DM 198,-

Nachdem schon vor längerer Zeit gewichtige, mit guten Abbildungen versehene Publikationen zu den Mosaiken von S. Marco in Venedig und Monreale bei Palermo erschienen sind (Demus, Kitzinger), liegt nun ein Bildband vor, der auf 90 Farbtafeln den umfangreichsten in Byzanz erhaltenen Mosaikzyklus vorstellt, die drittgrößte Bildfolge in musivischer Arbeit überhaupt. Peter Weiss, der in seinem Buch die zwischen 1315 und 1321 entstandenen Mosaiken der Chora-Kirche im Hinblick auf ihre Beziehungen zu den Texten des Alten und Neuen Testaments, zu den apokryphen Evangelien und zur griechisch-orthodoxen Liturgie untersucht, beabsichtigt, „dem

Leser eine Rezeption auf ästhetischer, theologischer und historischer Ebene“ zu ermöglichen. Als Exempel einer ikonographisch-ikonologischen Interpretation eignen sich diese Meisterwerke der Palaiologischen Renaissance in besonderer Weise, da sie eine Reihe ungewöhnlicher Szenen enthalten wie z.B. die der „Verkündigung an Maria am Brunnen“ oder die „Flucht der Elisabeth mit dem Johannesknaben vor dem bethlehemitischen Kindermord“.

Um die Mosaizierung im Kontext besser begreifen zu können, stellt der Verfasser kurze, informative Kapitel zum Byzantinischen Reich am Beginn des 14. Jahrhunderts, zum Auftraggeber, dem Großlogotheten Theodoros Metochites und zur Baugeschichte des Chora-Klosters voran. Einige ergänzende Schwarz-Weiß-Aufnahmen hätten hier das Gesagte anschaulicher machen können (Choransicht der Kirche) als es die Westansicht im Anhang oder die beiden Grundrisse vermögen, deren Gewinn in der Lokalisierung der Mosaikszenen liegt.

Der Bildteil und seine Analyse beginnt mit den Andachts- und Stifterbildern, unter denen das des inschriftlich bezeichneten Theodoros Metochites besonders beeindruckt, der kniend dem thronenden Christus das Kirchenmodell überreicht. Eine Detailaufnahme läßt durchaus porträthafte Züge erkennen. Von dem zweiten Dedikationsbild, das Isaak Komnenos und die Nonne Melane (leider nur in Ausschnitten) vor der Deesis zeigt, hätte man sich trotz des beschädigten Zustandes eine Gesamtansicht gewünscht.

Im Zentrum des Buches stehen die auf Esonarthex und Exonarthex (Innere und äußere Vorhalle) verteilten drei Zyklen, die das Leben der Jungfrau Maria, die Kindheit und die Wundertaten Jesu darstellen. Zu jeder ganzseitig abgebildeten Szene – manchmal durch Details ergänzt – gibt es einen ausführlich erläuternden Text, der die literarischen und liturgischen Quellen auswertet und so die theologische Bedeutung dieser „Stillen Predigten“ sichtbar und verstehbar macht. Zu loben ist, daß jedem Text ein Hinweis auf die genaue Lokalisierung des betreffenden Mosaiks vorangestellt wurde, dessen Ort auf den erwähnten Grundrissen durch die Abbildungsnummern vermerkt ist. Erwähnenswert, und auch in kunsthistorischen Publikationen durchaus nicht selbstverständlich, sind die ausführlichen Bildunterschriften, die auch die übersetzten griechischen Bildinschriften enthalten. Ihre Bedeutung unterstreicht der Verfasser, wenn er sie nicht nur als Vermittler der Bildinhalte sieht, sondern ihre „theologische Notwendigkeit“ betont, „da sie die Beziehung zum Urbild eindeutig regelten“.

Seine These, daß bei der Komplexität des Bildprogramms der literarisch, philosophisch und theologisch gebildete Humanist Theodoros Metochites, der zudem seine letzten Lebensjahre als Mönch Theoleptos im Chora-Kloster verbrachte, wesentlichen Einfluß auf die Gestaltung des Mosaikzyklusses gehabt habe, erscheint überzeugend. Auch, daß diese Bilderwelt sich von der Aufzählung der Vorfahren Christi bis zu den hervorragenden Wand- und Deckenmalereien von „Anastasis“ (Christus in der Vorhölle) und „Jüngstem Gericht“ im Parakklesion erstreckt. Doch gerade deswegen bedauert man, daß diese Malereien nur in einem einzigen Satz erwähnt und zugleich ausgeklammert werden (S. 22). Sie bilden einen wichtigen Teil des Gesamtprogramms der

Kirchenanlage, das auch die für den Stifter, seine Familie und Freunde vorgesehene Grabkapelle mit einschloß, in der der vormalige Großlogothet seine letzte Ruhe fand.

JOHANNES ZAHLTEN

*Hochschule für Bildende Künste
Braunschweig*

Götz Pochat: Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur; Würzburg: Echter 1997; 164 S., 52 Abb.; ISBN 3-429-01882-X; DM 36,-

Götz Pochat, dem schon ältere Arbeiten zur Frage des Fremden und des Exotischen in der Kunst zu verdanken sind, spricht in der Einleitung seines neuen Buches die Aktualität des Themas an: „Durch einen gigantischen Massentourismus und ein globales Kommunikationssystem ist die Begegnung mit dem Außergewöhnlichen eine für jeden nachvollziehbare Erfahrung geworden. ... Im umgekehrten Sinne treten mit der großen Zahl an Zuwanderern immer wieder Tendenzen zur Abschottung und zum Fremdenhaß zutage“. Pochat bezeichnet den problematischen Umgang mit dem Fremden als „ein psychologisches Phänomen“, als „ein Phänomen der psychologischen Disposition, Rezeption und der Kommunikation“. Es wäre falsch, nach dem Haupttitel des Buches und den einleitenden Bemerkungen eine theoretische Abhandlung zu erwarten. Vielmehr bietet Pochat, dem Untertitel entsprechend, einen historischen Abriss der bildlichen Vorstellungen vom Fremden anhand von Beispielen aus Literatur und bildender Kunst von der Antike bis zum späten Mittelalter, also der Bilder des Fernen, des Unbekannten und Ungewöhnlichen, des Phantastischen; Bilder, die Neugierde weckten, die Staunen und Ungläubigkeit hervorriefen, aber nicht eigentlich Ängste vor existenziellen Bedrohungen auslösten, die heute Ursache für die Auseinandersetzungen um (ethnische) Identifikation, um Integration und Assimilation sind. Damals waren es Ängste vor dem, was den Menschen erwartete, wenn er diese Welt verließ. Die Bilder, vielleicht gerade auch die vom Außergewöhnlichen und Fremden, waren für den Menschen im Mittelalter Abbilder transzendenter Realitäten, es war dabei unwesentlich, daß es sich um Fiktionen handelte, um Fiktionen vom Rande der Welt und jenseits davon, welche als „exotisches Vokabular“ (S. 8) die Vorstellungswelt von Zeit und Gesellschaft beherrschten. „Ethnographische Präzision“ ergab sich erst mit den geographischen Entdeckungen, jedoch nur bedingt die Aufhebung der Fiktionen. Pochat beruft sich auf Ernst Gombrich, wenn er nur dem Künstler die Möglichkeit und Fähigkeit zugesteht, sich rational mit dem Gegenstand zu befassen und gleichzeitig der „Suggestivität und Anziehungskraft der illusionistischen Erscheinungsform“ im Bild zu erliegen. Und er betont weiter, daß die „Texte und Bilder in ihrer Entstehung und Erscheinung wissenschaftlich beschrieben und erklärt werden“ können, sich aber „über ihre Wirkung nur Vermutungen anstellen“ lassen, eine Aussage, die es bei dem nachfolgend Ausgeführten zu berücksichtigen gilt.

Gemeint war mit der fiktiv-bildlichen Fixierung des Fremden, beispielsweise unter dem Bilde des Monströsen, „die negativ abweichende Seite der göttlichen Ordnung“. Die dafür entstandenen Topoi behielten eine anhaltende Gültigkeit und wurden